

# ***Alma Mater Studiorum – Università di Bologna***

**DOTTORATO DI RICERCA IN**

**ITALIANISTICA**

**Ciclo XXII**

**Settore scientifico-disciplinare di afferenza: L-FIL-LETT/12**

## **TESTUALITÀ, RETORICA E BREVIÀ. PER UNA LETTURA DI TESTI DI GIORGIO CAPRONI**

Presentata da: FRANCESCO NICOLINI

**Coordinatore Dottorato**

**Relatore**

**PROF. SSA PAOLA VECCHI**

**PROF. FABRIZIO FRASNEDI**

Esame finale anno 2011

# Indice

## PARTE PRIMA:

### Lingua e cultura

#### **Il testo** **pag. 3**

Linguistica testuale	pag. 3
Il testo scritto	pag. 13
Il testo poetico	pag. 21

#### **Retorica e lettura** **pag. 33**

Retorica e lettura: un esempio storico	pag. 33
Stampa e lettura	pag. 34
Luoghi comuni ed epiteti	pag. 37
Tropologia	pag. 44
La lingua della scienza	pag. 48
Retorica e lettura: la situazione contemporanea	pag. 52
Rinascita della retorica	pag. 55
La ridefinizione delle figure retoriche	pag. 60
L'atto della lettura	pag. 66
Retorica e lettura	pag. 72

#### **La brevità nei testi poetici** **pag. 79**

Brevità: forme e modi della soppressione	pag. 83
Brevità ed elisione	pag. 85
Brevità ed ellissi	pag. 90
Brevità, asindeto, paratassi	pag. 97
Brevità e reticenza	pag. 103

## **PARTE SECONDA:**

### **Reticenza e brevità nell'opera di Giorgio Caproni**

Giorgio Caproni: vita e opere	pag. 111
Sillabare la tradizione: verso la brevità. Le raccolte (1936-1956)	pag. 120
Sillabare la tradizione: verso la brevità. Letture testuali	pag. 134
La maturità, la brevità. Le raccolte (1959-1975)	pag. 147
La maturità, la brevità. Letture testuali	pag. 174
L'ultimo Caproni: la concisa aridità. Le raccolte (1982-1991)	pag. 206

### **Riferimenti bibliografici**

# 1. Il testo

## 1.1. Linguistica testuale

Il testo è termine analitico e teorico di riflessioni linguistiche, ma sfugge ad una possibilità definitoria rigorosa a causa della sua natura vincolata, dal punto di vista grammaticale, e anarchica, dal punto di vista semantico. Diverse scuole di pensiero, in seno alle scienze che studiano i fenomeni linguistici, hanno individuato nel testo l'oggetto specifico d'analisi, svincolando la linguistica dai precetti degli studi precedenti, che trovavano nei *Cours de linguistique générale* di Fernand de Saussure la loro più alta giustificazione metodologica, volti a loro volta a occuparsi principalmente della lingua come sistema (*langue*) prescindendo degli effettivi fatti di lingua (*parole*) che l'individuo struttura come messaggi formati in base ad un dato codice. Il limite della linguistica generale di Saussure era già stata ipotizzata nella riflessione del linguista francese Emile Benveniste, quando riflettendo sui livelli dell'analisi linguistica, riteneva la frase, che «contiene dei segni, ma non è essa stessa un segno»<sup>1</sup>, l'ultimo livello possibile d'analisi secondo una scienza della lingua intesa come un sistema di segni, concentrata allo studio della *langue*. Sempre secondo Benveniste, «la frase, creazione indefinita, varietà senza limiti, è il cammino stesso del linguaggio in atto. Se ne deduce che con la frase si abbandona il campo della lingua come sistema di segni, e si entra in un altro universo, quello della lingua come strumento di comunicazione, che si esprime nel discorso»<sup>2</sup>. Gli argomenti di Benveniste chiariscono come l'analisi linguistica debba saper porre i limiti di validità dei propri presupposti affinché essi possano portare ad una forma di conoscenza coerente. L'invito sarà accolto da tutti quegli studiosi che, volendosi porre il problema di una scienza della lingua che non si occupasse esclusivamente del sistema, ma anche dell'espressione in atto, si sono

---

1 Emile Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano, 1971, pag. 153.

2 Ibid., pag. 154.

concentrati a studiare il testo come oggetto peculiare, «riconoscendo in esso il segno linguistico originario»<sup>3</sup> e animando il dibattito accademico degli anni Settanta, che si concentrò, nel suo nascere, a darsi fondamenti metodologici rigorosi che persuadessero della reale possibilità di dedicarsi ad una scienza della lingua che partisse dal testo. Tra gli studi che afferiscono alla linguistica del testo è di fondamentale importanza il libro curato da Maria-Elisabeth Conte *La linguistica testuale* del 1977; la cui introduzione ricostruisce le dinamiche e gli apporti che diverse scuole di pensiero hanno fornito in questo ambito per tentare di sintetizzare in un'unica disciplina quelli che, fino ad allora, erano rimasti spunti d'analisi disorganici. Ciò su cui si vuol porre l'accento è la ricostruzione, da parte di Conte, di fasi differenti nell'evoluzione della disciplina; le tre fasi, descritte dell'autrice come momenti distinguibili non in senso cronologico ma tipologico sono: le analisi transfrastiche, la costruzione di grammatiche testuali e la costruzione di teorie del testo. Individuare tre fasi definendole non nella loro evoluzione cronologica, significa evidenziare una convergenza di riflessioni diverse su di un tema comune, riconoscendo come l'evoluzione di ognuna di queste abbia contribuito alla definizione dell'oggetto e delle possibilità di studio delle analisi testuali. La prima fase pone la grammatica dell'enunciato in rapporto col contesto, il testo si definisce come sequenza lineare coerente di enunciati in cui la coerenza è assimilata alla coreferenza presente nelle successioni di enunciati, ovvero la ripresa tramite rimandi pronominali di referenti presenti in enunciati precedenti. Questo modello di coesione è però parziale e né necessario né sufficiente a definire un testo; infatti il rimando allo stesso referente può avvenire anche per richiamo lessicale (tramite sinonimi, iperonimi, ellissi, ecc) o enciclopedico (attraverso le conoscenze extra linguistiche dei parlanti). Ma ciò che l'analisi esclusiva delle relazioni transfrastiche elude è l'inclusione del testo entro il contesto pragmatico in cui il testo è prodotto e percepito. Altra fase degli studi di linguistica testuale è rappresentato dai tentavi di costruzione di grammatiche testuali. In questa prospettiva «la *raison d'être* delle grammatiche

---

3 Maria-Elisabeth Conte, *La linguistica testuale*, Feltrinelli, Milano, 1977.

testuali è la loro capacità di spiegare fenomeni linguistici inesplicabili secondo una grammatica dell'enunciato [sottolineando] la differenza qualitativa (e non meramente quantitativa) tra enunciato e testo»<sup>4</sup>: formazione e comprensione dei testi si reggono sulla competenza testuale del parlante che può distinguere un insieme incoerente di enunciati da un testo. Perché al testo siano riconosciute una specificità ed una autonomia tali da riconoscerlo come oggetto d'analisi specifico sarà essenziale occuparsi di determinare gli elementi costitutivi di un testo, i criteri per la delimitazione dei testi e le varie specie di testi. In questo ambito si evidenziano diverse prospettive di analisi di stampo generativo, che tentano di fondare una grammatica del testo, e non di analizzare il testo sulla base delle grammatiche dell'enunciato; fra queste vanno segnalate la teoria di Teun A. Van Dijk, che si propone di individuare una struttura testuale profonda (macrostruttura) che sta alla base delle sequenze di enunciati della struttura superficiale del testo (microstruttura), ovvero una grammatica testuale che rappresenta l'algoritmo che genera le macrostrutture, e la teoria di János Sándor Petőfi per la quale, recuperando il ruolo che il lessico ha nella determinazione dei fattori di coerenza testuale, la manifestazione lineare del testo è basata su rappresentazioni semantiche; questa grammatica testuale, inoltre, non esaurisce la linguistica testuale ma rappresenta solo una subcomponente della componente co-testuale della teoria del testo (la componente con-testuale riguarda invece la semantica estensionale e la pragmatica linguistica). Una terza fase si concentra al tentativo di collocare il testo entro il contesto pragmatico. Il testo, più che oggetto di analisi da definire, catalogare e descrivere è studiato come evento di comunicazione, ovvero come unico oggetto linguistico capace di veicolare senso nell'interscambio verbale. In questa prospettiva la linguistica tenta di spiegare l'atto di comunicazione e la competenza comunicativa del parlante, ovvero la capacità del parlante di impiegare adeguatamente il linguaggio in una determinata situazione comunicativa.

La succinta indicazione dei filoni di ricerca che hanno interessato la nascente

---

<sup>4</sup> Ibid.

linguistica testuale fra gli anni Settanta e Ottanta, evidenzia la complessità di questi studi e la necessità di una strumentazione metodologica multidisciplinare. I vincoli di formazione di un testo e la soggiacenza delle strutture sintattiche alla grammatica frasale, rendono complessa una teoria che possa trattare il testo come un oggetto d'indagine autonomo; dal punto di vista del significato, la semantica linguistica non riesce a gestire la complessità dei testi con la stessa sicurezza analitica con cui si occupa delle componenti di base della lingua, è però vero che anche se il testo si presenta come un oggetto d'indagine particolare già in fase definitoria, l'immediatezza con cui il testo viene percepito e individuato nelle situazioni concrete di comunicazione e di interscambio linguistico porta le scienze del linguaggio a interrogarsi sulla sua natura, sulle relazioni fra testo prodotto e testo ricevuto e sulle possibilità di interpretazione e comprensione del messaggio trasmesso.

Dal punto di vista operativo è utile riferirsi ad un libro che tenta una sistematizzazione dei differenti punti di vista e che, specificando principi costitutivi e criteri di accettabilità dei testi, individua quei fondamenti della linguistica testuale su cui la ricerca si è indirizzata. Il libro a cui mi riferisco è *Introduzione alla linguistica testuale* di Robert-Alain de Beaugrande e Wolfgang Ulrich Dressler pubblicato in Italia nel 1984. Il riferimento al libro citato servirà soprattutto come organigramma che permetta di affrontare ordinatamente questioni teoriche di base rispetto alla definizione linguistica del testo, da cui poi sviluppare una propria idea del testo poetico. Il libro di De Beaugrande-Dressler individua sette criteri fondamentali perché un atto del linguaggio possa definirsi un testo: coesione, coerenza, intenzionalità, accettabilità, informatività, situazionalità, intertestualità. Gli autori precisano da subito come il loro tentativo di sistematizzare i fondamenti della linguistica testuale abbiano consigliato un indirizzo rivolto «alle operazioni che regolano quelle unità e quei pattern durante l'impiego dei sistemi linguistici»<sup>5</sup>, senza predisporre strutture definitorie rigide o classificazioni tipologiche complesse. Abbiamo già ricordato come il testo fosse stato definito come una

---

5 Robert-Alain de Beaugrande e Wolfgang Ulrich Dressler, *Introduzione alla linguistica testuale*, Il Mulino, Bologna, 1984, pag. 54.

successione coerente di enunciati. Questa definizione spingeva i ricercatori a ricercare nella grammatica dell'enunciato le regole e i presupposti di studio dei testi, basandosi sull'espansione delle regole interne all'enunciato a ciò che lo precedeva e lo seguiva in senso lineare. La maggior parte delle ricerche sviluppatesi in questo ambito concerne l'identità referenziale o coreferenza, ovvero «il fatto che più costituenti linguistici denotino un'unica e stessa entità in enunciati che si susseguono»<sup>6</sup>, ma la ripresa di elementi nelle successioni di enunciati, pur essendo senza dubbio un aspetto rilevante dei testi, non può essere individuata come criterio sufficiente di coerenza di una serie di enunciati. Non è condizione sufficiente poiché non sempre serie di enunciati con gli stessi referenti costituiscono un testo (es. Carla è un'infermiera. Io ascolto cantare il canarino. Carla canta bene.). La coerenza di un testo «non va cercata semplicemente nella (unidirezionale) successione lineare degli enunciati, ma va cercata in un (pluridimensionale) ordinamento gerarchico»<sup>7</sup>, inoltre la coerenza testuale «non è indipendente dal contesto pragmatico in cui il testo viene prodotto e percepito, ossia non è indipendente da fattori quali parlante, ascoltatore, luogo e tempo del discorso».<sup>8</sup> Il testo è una struttura complessa, scomponibile in sotto unità, riconducibile a significati minimi, analizzabile nelle parti che lo costituiscono, ma esiste solo quando viene immesso in un circuito reale di comunicazione, non può essere compreso grazie alla somma delle sue parti e, soprattutto, non garantisce univocità di interpretazione. «All'insieme di relazioni che permettono ai contenuti dei singoli enunciati di collaborare a uno scopo comunicativo comune diamo il nome di *coerenza* [...]. La coerenza di un testo è in genere sottolineata e sostenuta dall'intervento di segnali linguistici specializzati, che hanno il compito di mettere in luce i rapporti fra gli enunciati in modo diretto. L'insieme di questi mezzi conferisce a un testo una proprietà distinta dalla coerenza, chiamata *coesione*»<sup>9</sup>. La coerenza di un testo va individuata nella rete di rimandi semantici (cioè concernenti il senso) che rendono un testo individuabile come tale, mentre la coesione va analizzata a

---

6 Maria-Elisabeth Conte, *La linguistica testuale*, cit.

7 *ia-Elisabeth Conte, La linguistica testuale*, cit.

8 *ia-Elisabeth Conte, La linguistica testuale*, cit.

9 Michele Prandi, *Le regole e le scelte*, Utet, Novara, 2006.



seconda delle strutture grammaticali che evidenziano quella rete. Entrambi i criteri focalizzano l'attenzione e l'analisi sul momento di produzione del testo, che rappresenta nello scambio linguistico solo uno dei momenti della comunicazione. Coerenza e coesione risultano quindi criteri evidenti di testualità, ma non possono da soli definire un testo.

«Sarà [...] opportuno inserire tra i criteri della testualità anche gli atteggiamenti degli utenti del testo. Una struttura linguistica deve essere intesa e accettata come testo per poter essere utilizzata nell'interazione comunicativa».<sup>10</sup>

L'intenzionalità dell'emittente di un messaggio influenzerà la natura della coerenza del messaggio stesso, infatti ciò che nell'atto della produzione di un messaggio guida l'emittente a costruire un testo coerente è la sua intenzione a veicolare un contenuto che esso stesso ritiene coerente e che, alla prova dell'interscambio, non sempre viene accettato come tale dal ricevente. Questo è soprattutto vero durante uno scambio verbale orale, in cui gli elementi situazionali, le possibilità della comunicazione gestuale e prosemica, i riferimenti impliciti possono contribuire a rendere coerente un testo che, se scritto, non lo sarebbe. La progettualità intenzionale di chi costruisce un testo è legata, per prima cosa, alle configurazioni di conoscenze di un individuo che nella comunicazione cerca di rifarsi ad un sapere condiviso da colui (o coloro) che deve comprendere il contenuto del messaggio. Gli studi che si sono occupati dei messaggi linguistici come atti di comunicazione si riferiscono alla teoria degli atti linguistici e, nello specifico delle norme conversazionali, alle massime catalogate da Paul Grice nei suoi studi di pragmatica linguistica. La comunicazione linguistica è, per la pragmatica, ascrivibile ad una più ampia filosofia dell'azione intenzionale dove «l'azione di discorso sarebbe [...] descrivibile in base ai mutamenti che essa provoca nella situazione e nelle diverse condizioni dei partecipanti alla comunicazione: stato cognitivo, stato sociale, stato sentimentale, ecc».<sup>11</sup> Assume un ruolo fondamentale la capacità di progettare una strategia comunicativa e la possibilità di avere un buon grado di

---

10 Robert-Alain de Beaugrande e Wolfgang Ulrich Dressler, *Introduzione alla linguistica testuale*, cit., pag. 155.

11 Robert-Alain de Beaugrande e Wolfgang Ulrich Dressler, *ibid.*, pag. 171

consapevolezza degli stati futuri e ipotetici, affinché la progettualità porti ad una realizzazione soddisfacente. Il criterio dell'intenzionalità di un testo, da ascrivere alla progettualità dell'emittente, va considerata in relazione al criterio dell'accettabilità che, specularmente al primo, si riferisce alle azioni, alle aspettative e alle competenze del ricevente. «Nel senso più stretto del termine, i riceventi devono accettare un tratto testuale in quanto coesivo, coerente e utilizzabile»<sup>12</sup>.

L'accettabilità di un testo presuppone una competenza del ricevente a tollerare discrepanze e discontinuità nel testo, purché da questo sia possibile ricavare le istruzioni per utilizzarlo. L'accettabilità di un testo sarà quindi da distinguere da un concetto più astratto e teorico come quello della grammaticalità, che assume come corretto qualsiasi testo che sia possibile generare senza infrangere le regole di una grammatica (particolare o, a seconda del repertorio teorico di riferimento, universale). La grammaticalità di un testo, se questo viene analizzato entro il proprio contesto d'uso e la situazione concreta di enunciazione, non garantisce una corretta trasmissione del senso di un testo: il testo ineccepibile dal punto di vista della sua costruzione grammaticale può, infatti, non risultare accettabile dal ricevente, non soddisfacendo il criterio fondamentale di testualità: la coerenza. In questi casi si ricadrebbe in un'idea di testo come sequenza lineare di enunciati. Gli studi di sociolinguistica, soprattutto quelli di William Labov hanno mostrato «che è possibile spiegare le divergenze dell'uso linguistico in gruppi sociali diversi mediante regole variabili piuttosto che con norme obbligatorie e infallibili».<sup>13</sup> A entrare in conflitto sono ancora due diverse concezioni non tanto della lingua, ma della linguistica. L'appunto rivolto da Labov alle regole obbligatorie e infallibili si rivolge obliquamente a quelle teorie linguistiche che, interessate allo studio del sistema in termini di funzionamento astratto, non cercano conferme delle proprie teorie negli usi effettivi delle lingue. Richiamare, con Labov, regole variabili non significa affidarsi all'assenza di regole di funzionamento della lingua, bensì valutare la possibile variabilità della regola nell'atto stesso di individuazione di

---

12 Robert-Alain de Beaugrande e Wolfgang Ulrich Dressler, *ibid.*, pag. 176.

13 Robert-Alain de Beaugrande e Wolfgang Ulrich Dressler, *cit.*, pag. 178.

questa. L'accettabilità di un testo da parte di chi lo riceve riguarda anche l'accettazione di partecipare a un discorso e a perseguire il fine comune della comunicazione di senso e dello scambio di informazioni.

Con il termine informatività si vuole descrivere quel criterio di testualità che designa «la misura in cui una presentazione testuale è nuova o inattesa per il ricevente»<sup>14</sup> e riguarda dunque il livello di attenzione richiesta al ricevente per comprendere lo scambio verbale. L'informatività di un testo va valutata secondo due principali presupposti: intonazione e ordine di presentazione di rema e tema. Per quanto concerne l'intonazione, questa assume nell'interscambio orale un rilievo molto maggiore, in quanto pause, enfasi, ritmo e variazioni di timbro diventano elementi imprescindibili per le comunicazione. Nel testo scritto questi fatti hanno anch'essi rilievo, ma possono attingere ad un repertorio di segnali testuali (i segni di interpunzione) limitato rispetto a quello della vocalità. Diversa è l'analisi sulla prospettiva comunicativa che si occupa della successione, nel testo, dell'elemento informativo dato (tema) e dell'elemento informativo nuovo (rema), poiché essa guida l'attenzione del ricevente attraverso dinamiche di focalizzazione (focus) finalizzate alla comprensione del senso stesso, questo tipo di analisi. «Tema e rema possono essere definiti sulla base di diversi criteri: tema può essere ciò che è noto, o nominato in precedenza, o presupposto o ancora riferito al contesto situazionale preciso, mentre rema può definirsi in negativo rispetto a questi medesimi caratteri»<sup>15</sup>, l'informazione trasmessa dall'enunciato o dal testo non è da confondersi con un'informazione legata alle conoscenze sul mondo dei partecipanti all'interscambio, bensì va riferita alla funzione che gli elementi significanti attivano nel testo per guidare l'atto di comunicazione(es. “Il gatto miagola”, probabilmente non aggiunge nessuna informazione aggiuntiva rispetto ai gatti né per l'emittente né per il ricevente del messaggio, ma pone i presupposti per un interscambio, annuncia l'argomento, evidenzia una volontà dell'emittente e prepara il ricevente).

Il criterio della situazionalità si riferisce principalmente ad elementi pragmatici

---

14 Robert-Alain de Beaugrande e Wolfgang Ulrich Dressler, *ibid.*, pag. 187

15 Gian Luigi Beccaria, *Dizionario di Linguistica*, Einaudi, Torino, 1994, pag. 712.

del processo comunicativo. Con questo termine si intendono «quei fattori che rendono un testo rilevante per una situazione comunicativa»<sup>16</sup>, attraverso un controllo o un orientamento della situazione. Il controllo è la messa in rilievo delle strategie ordinarie si evidenzia attraverso la frequenza con cui è presente un riferimento ad una situazione; di estrema importanza sono tutte quegli elementi linguistici che svolgono una funzione deittica, ovvero che si riferiscono «allo spazio e al tempo in cui l'enunciato stesso viene prodotto o alle persone, in quanto emittenti o riceventi».<sup>17</sup> Sono molte le parti del discorso che assumono valore deittico, soprattutto i pronomi personali di prima e seconda persona (deissi personale), avverbi e sintagmi temporali (deissi temporale), avverbi di luogo e aggettivi o pronomi dimostrativi (deissi spaziale e testuale quando lo spazio di riferimento è il testo stesso), le forme di cortesia con cui ci si rivolge agli interlocutori (deissi sociale). Quando la deissi identifica «referenti nello spazio fisico accessibile al momento dell'atto di parola»<sup>18</sup>, anche attraverso gesti di indicazione e lo spazio di indicazione coincide con l'ambiente in cui avviene l'interscambio si parlerà di deissi situazionale. «La deissi testuale si realizza quando un indice linguistico non identifica un luogo fisico o un punto del tempo, ma una porzione di testo situata prima o dopo il punto in cui compare»<sup>19</sup>

Tutte queste espressioni agganciano il testo ad una situazione specifica, chiariscono il riferimento ed agiscono come importanti elementi di comprensione del contenuto del messaggio che si vuole trasmettere e attribuendo ai referenti concettuali contenuti semantici specifici al contesto di comunicazione. Oltre alle diverse forme di deissi, il rapporto fra testo e situazione comunicativa si struttura anche grazie ai processi di orientamento. Per orientamento della situazione ci si riferisce a testi strutturati dai partecipanti per dirigere la situazione verso una finalità e che supera la mera comprensione del messaggio trasmesso. L'orientamento della situazione significa soprattutto ricerca continua di mediazione sulle visioni del mondo da

---

16 Robert-Alain de Beaugrande e Wolfgang Ulrich Dressler, *ibid.*, pag. 215.

17 Gian Luigi Beccaria, *ibid.*, 203

18 Michele Prandi, *Le regole e le scelte*, cit., pag. 191.

19 Michele Prandi, *ibid.*, pag. 192.

parte dei partecipanti e si traduce in un testo fortemente progettato, che modifica la propria strategia per l'ottenimento del fine che ci si propone. Tipiche strutture di orientamento del testo sono domande e richieste sull'effettiva comprensione del messaggio, l'asserzione chiara e ripetuta delle proprie ragioni e, nei casi di incomprensione insistita, l'uso di minacce e sopraffazioni.

Nella sistematizzazione proposta da De Beaugrande-Dressler l'ultimo criterio di testualità descritto è quello dell'intertestualità che designa «le interdipendenze fra la produzione o la ricezione di un dato testo e le conoscenze che i partecipanti alla comunicazione hanno di altri testi»<sup>20</sup>. Le conoscenze a cui ci si riferisce possono riguardare la tipologia di testo cui ci si riferisce o il riferimento ad un testo specifico attraverso la citazione o l'allusione. In entrambi i casi i partecipanti al processo comunicativo cercano di intercettare le conoscenze cui la competenza testuale dell'altro dovrebbe connettersi per comprendere a pieno il senso del messaggio trasmesso. Nel primo caso, pur non potendo riferirsi ad una precisa e esaustiva classificazione dei tipi testuali, sarà sufficiente riferirsi ad alcuni macro gruppi di tipologie testuali: i testi descrittivi che forniscono informazioni su situazioni ed oggetti cui il testo vuole riferirsi; i testi argomentativi, che favoriscono la valutazione di idee e convinzioni; i testi narrativi, che dispongono in un determinato ordine di sequenze azioni o avvenimenti. Va subito sottolineato che queste tre tipologie sono, il più delle volte, intrecciate e interconnesse all'interno di un unico testo. La competenza di emittente e ricevente riguarda la conoscenza delle strategie che sottendono a queste tipologie per una trasmissione e una ricezione efficace dei contenuti del messaggio. Nel caso di un riferimento esplicito, citazione o allusione, ad un altro testo invece, viene messa in gioco la capacità dei partecipanti all'atto comunicativo rispetto al contesto di riferimento. Questo infatti non riguarda più unicamente le conoscenze della situazione contingente, ma inserisce i contenuti testuali all'interno delle conoscenze cui fare riferimento per la comprensione del testo. Un testo è

---

20 Robert-Alain de Beaugrande e Wolfgang Ulrich Dressler, *cit.*, pag. 237.

dunque inserito in un mondo testuale più ampio del mondo esterno.

## 1.2 Il testo scritto

I mezzi con i quali si realizzano le operazioni di produzione e ricezione dei testi determinano la necessità di adattare e declinare i criteri operazionali che individuano le forme dalla testualità, soprattutto nel caso in cui un testo sia prodotto oralmente (e recepito attraverso l'udito) oppure sia scritto (e recepito visivamente). Questa necessità si manifesta perché i mezzi di produzione e ricezione non sono canali neutri di trasmissione dei messaggi linguistici, ma contribuiscono a determinare la situazione comunicativa, le forme di strutturazione e i contenuti dei testi. Testi scritti e testi orali non necessitano di linguistiche ad hoc, ma vista la complessità dell'interazione linguistica, quando viene analizzata nelle sue realizzazioni concrete, è necessario che vengano riconosciute e problematizzate le differenze e le peculiarità che scrittura ed oralità determinano nello studio delle rispettive forme di testualità.

Quando si parla di scrittura, ci si riferisce alla «rappresentazione grafica del linguaggio (e del pensiero) dell'uomo»<sup>21</sup>, ovvero ad un codice sostitutivo del codice linguistico di primo grado, la lingua parlata. Visto da questo punto di vista, il processo di sostituzione del segno scritto al segno sonoro è ridotto ad una operazione neutra, che esiste solo in relazione ad una matrice preesistente senza un'autonomia che, nei fatti, è presente. Una tale definizione riesce a chiarire la nascita e la natura del codice linguistico alfabetico, ma non si concentra a riflettere sull'autonomia e sulla specificità che la scrittura alfabetica possiede quando viene analizzata per le determinare l'influenza con cui agisce sulle realizzazioni comunicative concrete. Una relazione tanto ancillare della scrittura verso l'oralità è stata spesso il segno di una predilezione, di studiosi e

---

21 Gian Luigi Beccaria, *Dizionario di linguistica*, cit., pag. 640.

filosofi, per l'uno o l'altro mezzo. Si sono delineate scuole ed indirizzi di ricerca che hanno tentato una ricostruzione del problema che spesso è parso viziato da parzialità, più che da rigore scientifico. In questa mia tesi, si tenterà un accostamento al problema che tenti di conciliare le peculiarità dei due mezzi sostenendone l'autonomia reciproca, ma riconducendo entrambe ad una più grande unità di finalità e di mezzi: la comunicazione linguistica.

La nascita delle scritture alfabetiche e la loro evoluzione è considerata una delle scoperte tecnologiche più importanti nell'evoluzione del genere umano. Esse infatti possono essere definite tecnologie per una serie di motivi, dei quali ricorderò i due che mi paiono più importanti: l'uso di una strumentazione tecnica specifica per la produzione e la conservazione dei segni grafici, le implicazioni sulla percezione e sulla conoscenza del mondo. Anche se appare più intuitivo legare un'innovazione tecnologica agli strumenti che la rendono possibile, può apparire più significativo, sottolineare che ogni evoluzione sul piano tecnico è realmente tale solo quando modifica in modo significativo i modi di strutturazione dei pensieri, delle credenze e della conoscenza che essa veicola. È dunque fondamentale chiedersi come il segno linguistico grafico e scritto abbia modificato la produzione e la ricezione dei messaggi linguistici.

La grande innovazione che la scrittura produce rispetto alla comunicazione orale risiede nello spostamento della comunicazione linguistica dal campo della produzione orale e della percezione aurale, a quello della produzione manuale e della ricezione visiva. Walter J. Ong, uno degli studiosi contemporanei che ha indagato con maggior assiduità le caratteristiche della scrittura nell'evoluzione culturale umana, così descrive le caratteristiche peculiari dei due sistemi che si pongono a confronto:

«La parola reale, quella pronunciata, è sempre un evento, qualunque siano le sue associazioni codificate con concetti, considerati come oggettivazioni statiche. In questo senso, la parola pronunciata è un'azione, un momento in pieno svolgimento di un'esistenza in pieno svolgimento.

L'espressione orale promuove quindi un senso di continuità con la

vita, un senso di partecipazione, perché essa stessa partecipa della vita. La scrittura e la stampa, nonostante il loro valore intrinseco, hanno oscurato la natura della parola e del pensiero stesso perché hanno allontanato la parola fundamentalmente partecipe – in modo certamente fecondo – dal suo ambiente naturale, il suono, e l'hanno assimilata a un segno su una superficie, dove una parola reale non può in alcun modo esistere».<sup>22</sup>

L'intuitivo accostamento della parola detta con la realtà nasce dal fatto che non esiste alcuna mediazione esterna fra la parola e chi la deve pronunciare. Essa, «per quanto astratto sia il suo significato [...], è per sua stessa natura un suono, legato al movimento della vita nel fluire temporale».<sup>23</sup> Queste parole di Walter Ong pongono come imprescindibile la naturalità e la realtà della parola dette rispetto a quella scritta; ciò, viene ricordato, dipende dal fatto che l'espressione orale non può esistere se non in presenza di un soggetto che la produca, mentre la parola scritta continua la sua esistenza anche in assenza di colui che l'ha prodotta, poiché ha la possibilità di esistere come segno su una superficie. Viene introdotto l'elemento fondamentale che spiega come la situazione comunicativa di fronte ad un testo scritto subisca una modificazione fondamentale dal punto di visto pragmatico. Nell'interazione verbale orale, nella conversazione, «i partecipanti alla conversazione [...] sono le persone – minimo due – che, scambiandosi a vicenda i ruoli di mittente (parlante) e di ricevente (ascoltatore, ascoltante), producono gli enunciati di cui è costituita la conversazione».<sup>24</sup> Quando l'interazione verbale è affidata alla comunicazione scritta, la presenza degli interlocutori in un medesimo spazio e in uno stesso istante non è più essenziale. Le parole e i messaggi possono essere dislocati e lo spazio che li accoglie, il supporto che li contiene, diviene il loro luogo di esistenza. La sopravvivenza delle espressioni verbali affidate all'oralità è precaria, esse scompaiono nel momento stesso in cui sono pronunciate. Dal punto di vista della loro percezione, ritenzione e comprensione, le parole dette

---

<sup>22</sup> Walter J. Ong, *Interfacce della parola*, Il Mulino, Bologna, 1989, pag. 30.

<sup>23</sup> Walter J. Ong, *Ibid.*

<sup>24</sup> Sorin Stati, *Il dialogo*, Liguori editore, Napoli, 1982, pag. 17.



non possono che fare affidamento alla memoria del ricevente per poterlo guidare verso una ricostruzione coerente del senso del messaggio. I processi di memorizzazione durante uno scambio verbale orale svolgono un ruolo fondamentale, essi infatti permettono ai partecipanti alla conversazione di procedere attraverso richiami e rimandi metacognitivi per finalizzare positivamente il proprio intento comunicativo. Dal punto di vista del mittente del messaggio è possibile, per evitare preventivamente incomprensioni o ambiguità, richiamare nel proprio discorso elementi che chiarifichino e recuperino concetti, idee o riferimenti sia attraverso richieste di conferma, sia attraverso affermazioni, durante la costruzione del messaggio stesso; per quanto concerne il ricevente, egli può domandare chiarimenti di fronte a incongruenze o contraddizioni che desume durante lo scambio. In questo senso l'interscambio verbale orale è caratterizzato da un alto tasso di ridondanza interno, ovvero dalla presenza di innumerevoli richiami, ripetizioni, sottolineature necessari a rendere il proprio discorso il meno ambiguo possibile.

Prendendo in esame un interscambio verbale scritto ci accorgiamo che il procedimento di composizione tende ad evitare forme eccessive di ridondanza che, in questo caso, rischiano di compromettere la riuscita dell'evento comunicativo. Nel predisporre un messaggio scritto, l'emittente è consapevole che qualsiasi ambiguità o incertezza del testo potrebbe porre al suo interlocutore problemi di comprensione. La necessità di produrre un testo chiaro non può che affidarsi alla predisposizione di un testo in cui i segnali ortografici e lessicali siano maggiormente controllati. La prima cura che l'emittente di un testo scritto deve avere è quella che riguarda la sua coesione , poiché non esiste possibilità di interazione con il ricevente di quel messaggio se non nel momento di predisposizione del testo, cioè in assenza. Come si è ricordato nel primo paragrafo di questo capitolo, coesione testuale e coerenza testuale sono due dei criteri di testualità vincolati l'uno all'altro, infatti «un testo è coeso quando la sua coerenza è sottolineata e rinforzata dalla presenza di

segnali linguistici appositi».<sup>25</sup> Nel caso di un testo scritto dunque la necessità che questo evidenzi la propria coesione interna, attraverso una chiara serie di segnali di coerenza, è maggiore. Non permettendo un'interlocuzione metainformativa dei partecipanti all'interscambio, che possa intervenire nella disambiguazione dei contenuti, lo scritto necessita di una struttura interna più gerarchizzata, che può sfruttare una struttura a due dimensioni, quella lineare dell'ordine delle componenti linguistiche e dei singoli enunciati e quella gerarchica che, in una struttura piramidale, evidenzia il tema principale da cui fa dipendere le altre enunciazioni; «la disponibilità del mezzo grafico permette insomma di potenziare e visualizzare sulla pagina la complessa gerarchia di rapporti che forma un testo»<sup>26</sup>, grazie al controllo che chi scrive può avere sul testo in un lasso di tempo da lui definibile. Nei paragrafi successivi queste riflessioni saranno problematizzate in riferimento al testo poetico scritto, che si caratterizza per una forzatura verso forme di ambiguità semantica e referenziale.

Le implicazioni dell'uso della scrittura, lo abbia già ricordato, non annullano nessuno dei criteri di testualità, bensì li declinano con accentuazioni e sfumature particolari. Questo succede anche per quello che abbiamo indicato come criterio di situazionalità, sia nel senso già esposto del mutamento della situazione comunicativa, che avviene in assenza dei partecipanti all'interscambio, sia per quanto riguarda la possibilità del testo di riferirsi, attraverso la deissi, agli elementi del contesto. La potenzialità degli elementi linguistici di riferirsi al contesto esterno alla comunicazione (contesto situazionale) è potenziato, nel caso del testo scritto, dalla possibilità di un rimando deittico interno al testo stesso che, nel parlato, è più evanescente, vista la contingenza dell'enunciazione e una ritenzione esclusivamente affidata alle operazioni mnemoniche. Il testo scritto, che continua ad esistere oltre il momento della sua produzione sul supporto che lo accoglie, si presenta esso stesso come uno spazio ulteriore che può essere ripercorso, rivisitato, riletto. Le possibilità espressive della deissi testuale si amplifica nei testi scritti,

---

25 Cesare Prandi, *La lingua e le scelte*, cit., pag. 172.

26 Cesare Prandi, *ibid.*, pag. 172.

riferendosi a luoghi e tempi del testo grazie a delle espressioni linguistiche tipiche della deissi (aggettivi dimostrativi, avverbi di luogo, avverbi di tempo, ecc) per indicare, individuare, sottolineare porzioni di testo, metaforicamente inteso come una superficie. Quanto detto finora mette in luce una peculiarità essenziale del testo scritto, che grazie alla natura grafica del segno predispone un linguaggio che determina «una astrazione dell'elemento visivo dal normale gioco di influenze reciproche fra tutti i sensi»<sup>27</sup>, questa astrazione, questa separazione del momento dell'appropriazione visiva del testo rispetto alla comunicazione orale, quando l'attivazione simultanea dei sensi permette l'interscambio linguistico, fornisce spunti di riflessione interessanti. La riduzione del complesso intreccio organico al solo spazio della vista produce un effetto di alienazione dell'atto comunicativo: quanto la lingua e lo scambio linguistico orale lasciano percepire, nel loro svolgersi, agli stessi interlocutori la propria e la reciproca presenza, rendendoli parte consustanziale del contesto comunicativo, tanto il testo scritto accentua la distanza, l'alienazione dei contenuti testuali dalla presenza reale degli interlocutori. La scrittura determina uno spazio (quello mentale della lettura, quello grafico della pagina, quello materiale dei supporti) e un tempo ulteriori a quelli della realtà, che accrescono le potenzialità della relazione intertestuale. Se, infatti, l'intertestualità è uno dei criteri per definire tutte le tipologie testuali, è però evidente quanto a scapito dei testi orali, quelli scritti permettono un rimando più preciso e determinato, essendo essi svincolati dalla sola memorizzazione.. Come la struttura interna del testo scritto somma allo svolgimento lineare la focalizzazione gerarchica delle strutture, anche dal punto di vista temporale la produzione e la ricezione del testo scritto amplificano lo svolgimento lineare del processo in sacche temporali di approfondimento, rilettura, recupero delle informazioni. Il tempo della scrittura e della lettura sono costituiti da intensità e velocità modulate individualmente dagli interlocutori a seconda delle proprie necessità, peculiarità, specificità. Le possibilità intertestuali, a questo livello, divengono centrali non solo come repertorio di riferimento, ma anche come elemento di

---

27 Marshall McLuhan, *Galassia Gutenberg*, Armando, Roma, 1976, pag. 74.

connessione dei testi col proprio contesto.

Le riflessioni proposte in questo paragrafo verranno riprese, ampliate e ulteriormente approfondite nello svolgersi della tesi, soprattutto quando, riferendosi ai testi poetici, i temi dei rapporti fra poesia e oralità, dell'intertestualità nell'evoluzione della poetica individuale di un autore e di quella più generale riguardo l'evoluzione del linguaggio poetico e i rapporti fra scrittura e lettura della poesia evidenzieranno la natura complessa delle relazioni fra quando solo accennato fin qui.

Inoltre non sarebbe corretto non riportare un'altra fondamentale riflessione sulle specificità dei testi orali e dei testi scritti legata anch'essa all'evoluzione tecnologica contemporanea: le innovazioni che i media elettronici, digitali e analogici, hanno portato nella trasmissione dei messaggi linguistici. Questi infatti, attraverso la possibilità di registrazione e diffusione della voce e degli scritti hanno ristrutturato completamente le forme di percezione e di elaborazione dei contenuti linguistici che essi veicolano. Per quanto concerne, ad esempio, le forme testuali dell'oralità, l'introduzione dei nastri magnetici prima e dell'incisione digitale ora, hanno sottratto l'oralità alla dimensione temporale della memoria, rendendo possibile l'accumulo e la catalogazione di moltissimi repertori orali. Dopo secoli di predominio della scrittura sull'oralità (che ha dominato l'epoca moderna, soprattutto dall'invenzione della stampa alla prima metà dell'Ottocento), l'invenzione e la diffusione della trasmissione radio ha portato ad un nuovo sconvolgimento dei rapporti di potere fra espressione orale ed espressione scritta. Le tecnologie nelle telecomunicazioni hanno inoltre lasciato proliferare forme miste di comunicazione linguistica quando voce e immagine sono tornate (nel cinema, nella televisione e nei computer) a produrre messaggi che necessitavano di tutta la gamma di sensi percettivi per essere fruite. I mezzi di comunicazione influiscono sui messaggi che veicolano, sia nel momento della produzione che nel momento della ricezione, non tanto sul contenuto specifico dei messaggi, ma sulle relazioni sociali e culturali che determinano. Questa influenza è stata illustrata con efficacia già dagli anni Cinquanta dallo studioso canadese Marshall McLuhan, di cui è opportuno citare quanto segue:

«In questo senso può risultare illuminante l'esempio della luce elettrica. Essa è informazione allo stato puro. É un *medium*, per così dire, senza messaggio, a meno che non lo si impieghi per formulare qualche annuncio verbale o qualche nome. Questo fatto, comune a tutti i *media*, indica che il “contenuto” di un *medium* è sempre un altro *medium*. Il contenuto della scrittura è il discorso, così come la parola scritta è il contenuto della stampa e la stampa è quella del telegrafo.[...]. Torniamo alla luce elettrica. Che la si usi per un'operazione al cervello o per una partita di calcio notturna non ha alcuna importanza. Si potrebbe sostenere che queste attività sono in un certo senso il “contenuto” della luce elettrica, perché senza di esse non potrebbero esistere. Ma questo non fa che confermare la tesi secondo la quale “il *medium* è il messaggio”, perché è il *medium* che controlla e plasma le proporzioni e la forma dell'associazione e dell'azione umana. I contenuti, invece, cioè le utilizzazioni, di questi *media* possono essere diversi, ma non hanno alcuna influenza sulle forme dell'associazione umana»<sup>28</sup>.

---

28 Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il saggiatore, Milano, 1987.

### 1.3 Il testo poetico

Dopo aver cercato di fornire un quadro teorico delle caratteristiche peculiari del testo e aver evidenziato come la scrittura, quale tecnologia di produzione e trasmissione linguistica, determini ulteriori specificità rispetto alla generalità dei testi, si approfondiranno le qualità particolari del testo poetico, in specifico del testo poetico scritto.

Molte delle riflessioni che hanno accresciuto il dibattito attorno a questo tema si sono concentrate ad analizzare le idee proposte dal linguista russo Roman Jakobson, esule dopo il 1917 in Cecoslovacchia e, poi, negli Stati Uniti, dopo l'invasione nazista di questa. La centralità di Jakobson nell'evoluzione degli studi di linguistica generale coincide con la fortuna della scuola strutturalista che, dalle sue origini, si è riconosciuta nelle sue teorie accettandole come basi sicure a cui rifarsi. Il metodo di studio dei fenomeni linguistici inaugurato da Jakobson è sintetico di diverse discipline come la sociologia e la cibernetica, la teoria dell'informazione e la psicologia, la stilistica e l'antropologia, «le quali impegnate nello studio dell'uomo, mirano ad un'unità che si potrebbe esprimere in una antropologia culturale, largamente intesa, della quale appunto la linguistica costituisce il centro in quanto indaga, nel linguaggio, l'aspetto tipico e fondamentale della funzione simbolica, caratteristica ed esclusiva dell'uomo».<sup>29</sup> Il modello linguistico ipotizzato da Jakobson individua sei fattori

---

<sup>29</sup> Luigi Heilmann, introduzione a Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*,

che agiscono nella comunicazione linguistica: il contesto, tutti gli elementi che caratterizzano la situazione comunicativa reale; l'emittente, la fonte del messaggio; il destinatario, colui che decodifica il messaggio; il canale, la connessione materiale o psicologica che collega emittente e destinatario; il codice, «la raccolta delle corrispondenze che consentono l'interpretazione di segni o segnali»<sup>30</sup>; il messaggio, sequenza di segni o segnali scambiati fra emittente e ricevente. A questi sei fattori corrispondono parallelamente sei funzioni del linguaggio: emotiva, conativa, fatica, metalinguistica, poetica e referenziale. La ripartizione in fattori e funzioni del linguaggio e la definizione di questi e quelli nei loro rapporti di interdipendenza, non significa concepire la comunicazione linguistica come una somma di parti scollegate e non deve far pensare alla possibilità che funzioni e fattori possano esistere o agire separatamente. La ricostruzione operata da Jakobson parte dal presupposto che il processo comunicativo avvenga sempre organicamente, infatti «la diversità dei messaggi non si fonda sul monopolio dell'una o dell'altra funzione, ma sul diverso ordine gerarchico fra di esse».<sup>31</sup> Le funzione emotiva e la funzione conativa orientano il processo di comunicazione rispettivamente sull'emittente e sul ricevente: nel primo caso, si «mira ad un'espressione diretta dell'atteggiamento del soggetto riguardo a quello di cui si parla»<sup>32</sup> attraverso le forme interiettive e della prima persona del verbo, nel secondo caso, la funzione conativa assume la forma di espressioni grammaticali come il vocativo e l'imperativo, quindi le forme della seconda persona verbale. Le funzione fatica si concentra su messaggi riguardanti il canale della comunicazione, il suo effettivo funzionamento e la continuità della trasmissione, si realizza in tutte quelle forme stereotipate di richieste, asserzioni ed esclamazioni volte a mantenere la comunicazione. La funzione metalinguistica è principalmente orientata al codice di riferimento, «ogni volta che il mittente e/o il destinatario devono verificare se essi utilizzano lo stesso codice»<sup>33</sup>, attraverso chiarimenti,

---

Feltrinelli, Milano, 2002, pag.VII.

30 Gian Luigi Beccaria, *Dizionario di linguistica*, cit., pag. 145.

31 Roman Jakobson, *Principi di linguistica generale*, cit. pag. 186.

32 Roman Jakobson, *ibid*, pag. 186.

33 Roman Jakobson, *ibid.*, pag. 189.

dubbi e richieste di verifica. La funzione referenziale è volta al contesto, e può anche definirsi cognitiva poiché permette la comprensione semantica dei segni in relazione al contesto comunicativo, si attua attraverso l'uso della terza persona del verbo e tutte quelle asserzioni e prese di posizione del soggetto verso il mondo.

Resta da analizzare con maggior attenzione l'ultima delle funzioni del linguaggio, ovvero quella poetica cioè «la messa a punto (*Einstellung*) rispetto al messaggio in quanto tale, cioè l'accento posto sul messaggio per se stesso»<sup>34</sup>. Per definire e chiarire con puntualità la funzione poetica del linguaggio, Jakobson si riferisce a due delle operazioni fondamentali che sono alla base della costruzione di qualsiasi messaggio: selezione e combinazione. Queste due categorie operazionali richiamano i due tipi fondamentali di relazioni tra gli elementi linguistici che Ferdinand de Saussure aveva riconosciuto: il rapporto sintagmatico, che si istituisce tra due o più unità che si succedono nella catena fonica; il rapporto paradigmatico, quell'associazione mentale possibile fra i segni linguistici che avviene per similarità, opposizione, sinonimia, eufonia, ecc. Nello specifico, la caratteristica specifica del messaggio poetico coinvolge direttamente i costituenti di base del messaggio linguistico poiché «la *funzione poetica proietta il principio di equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione*. L'equivalenza è promossa al grado di elemento costitutivo della sequenza».<sup>35</sup> Questa definizione della funzione poetica è integrata dallo stesso Jakobson con esempi e riflessioni. Uno degli spunti di riflessione più interessante coinvolge una generale considerazione del rapporto fra funzione poetica e poesia: «ogni tentativo di ridurre la sfera della funzione poetica alla poesia, o di limitare la poesia alla funzione poetica sarebbe soltanto una ipersemplicificazione ingannevole»<sup>36</sup>; questo avvertimento è rinforzato dall'esempio che Jakobson cita per chiarire il suo pensiero. Egli infatti richiama uno slogan politico per la campagna elettorale di Dwight Eisenhower, slogan che recitava: I like Ike. In questo breve slogan sono presenti aspetti tipici di un

---

34 Roman Jakobson, *ibid.*, pag. 189.

35 Roman Jakobson, *ibid.*, pag. 192.

36 Roman Jakobson, *ibid.*, pag. 190.



messaggio in cui la funzione poetica è predominante, la messa a punto del testo è infatti rivolta al testo stesso e le componenti semantiche sono selezionate in base ad un criterio di affinità ritmica e sonora. La misura della focalizzazione di ciò che Jakobson definisce il messaggio per se stesso è data dal fatto che la selezione per affinità/differenza si struttura a partire dai fonemi che compongono il messaggio, ripercuotendosi progressivamente su tutti i livelli del codice linguistico.

«I due cola della forma trisillabica *I like Ike* rimano fra loro, e la seconda delle due parole in rima è completamente inclusa nella prima (rima ad eco): /layc/ - /ayc/; immagine paranomastica d'un sentimento che involupa totalmente il suo oggetto. I due cola formano un'alliterazione, e la prima delle due parole allitteranti è inclusa nel secondo: /ay/ - /ayc/, immagine paranomastica del soggetto amante involto nell'oggetto amato. La funzione poetica di questa formula elettorale rafforza la sua espressività ed efficacia».<sup>37</sup>

L'attenzione ai rimandi fonici, allitterativi, alle rime e alle sonorità del testo sono la prova di come la funzione poetica carichi di risvolti semantici gli elementi minimi che costituiscono il messaggio; Jakobson infatti legge nella rima ad eco un'immagine densa di significato: come se l'inclusione di una componente sonora in una rima successiva volesse dire che il significato della parola che essa partecipa a costituire è incluso (involuppato) nel significato della seconda. «Quando scrivo una poesia, posso stabilire un'equivalenza, un piano di relazione ulteriore rispetto a quello offerto dalla lingua dell'uso; l'equivalenza può riguardare il suono – ad esempio le parole *destriero* e *maniero*, in base alla loro parte finale, oppure tra le parole *cavallo* e *castello*, in base alla loro parte iniziale – e istituire una nuova relazione di significato tra queste parole, al momento di combinarle».<sup>38</sup>

Il testo poetico è dunque strutturato portando un'attenzione puntuale alle forme degli elementi che lo costituiscono, l'accento è posto sul testo stesso. Ma,

---

<sup>37</sup> Roman Jakobson, *ibid.*, pag. 191.

<sup>38</sup> Stefano Colangelo, *Come si legge una poesia*, Carocci, Roma, 2003, pagg. 74

come lo stesso Jakobson sottolinea, i fatti formali, che si è visto quanto coincidano con i fatti di metro, di rima, di versificazione e di accento, implicano sempre una ristrutturazione complessiva del messaggio. Benché «la rima sia basata, per definizione, sulla ricorrenza regolare di fonemi, o gruppi di fonemi equivalenti, considerare la rima soltanto dal punto di vista del suono sarebbe una semplificazione arbitraria. La rima implica necessariamente una relazione semantica fra le unità che rimano fra loro».<sup>39</sup> Si tratta, anche in questo caso, del riconoscimento di un valore di connessione dei significati entro un testo che viene regolato da quel principio di equivalenza che caratterizza la funzione poetica del linguaggio. Infatti, il predominio della funzione poetica sulle altre non le cancella, ma ne modifica gli esiti, rendendo ambiguo l'interno processo comunicativo. Per spiegare questo fenomeno Jakobson si riferisce al fenomeno del parallelismo ripreso dagli studi di G. M. Hopkins che, già alla fine dell'Ottocento ascriveva i fenomeni di parallelismo fra i fattori peculiari del discorso poetico. Ancora oggi, gli studi più recenti di metrica e prosodia, si richiamano al parallelismo, come postulato da Hopkins e ripreso da Jakobson, per indagare le relazioni sull'asse verticale (paradigmatico) del testo poetico. Secondo Hopkins «il parallelismo è [...] una struttura che coinvolge il senso e il ritmo. Anziché separare una *forma* da un *contenuto* – come noi tendiamo malauguratamente a fare, ancora oggi –, il lettore può cogliere in una poesia la presenza del parallelismo, tanto al livello del significato quanto al livello del suono e del verso».<sup>40</sup> Il parallelismo marcato, quello che entra in rapporto con la struttura del verso, suscita una ricorrenza che si aggiunge a quella dei fatti fonici, metrici, ritmici e di rima, allitterazione e assonanza; una ricorrenza non soltanto fonica ma semantica, che agisce anche nella costituzione del significato complessivo di un testo. Lo stesso Jakobson sintetizza con estrema chiarezza questo concetto:

«L'equivalenza del suono, proiettata nella sequenza come suo principio costitutivo, implica inevitabilmente l'equivalenza semantica,

---

<sup>39</sup> Roman Jakobson, *ibid.*, pag. 204.

<sup>40</sup> Stefano Colangelo, *Come si legge una poesia, cit.*, pagg. 73-74

e, ad ogni livello linguistico, ogni costituente di una tale sequenza suggerisce una delle esperienze correlative definite finemente da Hopkins “comparazione per somiglianza” e “comparazione per dissimiglianza”»<sup>41</sup>

I parallelismi fonici costruiscono un percorso di senso che interviene nel rapporto fra significante e significato, tanto da instaurare relazioni ambigue fra i componenti del testo e ciò a cui questi si riferiscono. Parole foneticamente simili trovano un collegamento sul piano semantico. Il testo poetico, dove la similarità è proiettata sulla contiguità, modifica i rapporti esistenti fra gli elementi che costituiscono il linguaggio: soprattutto diviene ambiguo il rapporto fra mittente, messaggio e destinatario, poiché le possibilità semantiche della lingua devono piegarsi a fattori di combinazione diversi e perché le risorse espressive si concentrano sul messaggio stesso.

Gli spunti proposti da Jakobson restano ancora oggi i termini con cui si confrontano diverse teorie del testo poetico. Della sintesi proposta vanno evidenziate alcune caratteristiche che riguardano il metodo di analisi. Innanzitutto va evidenziato come la spiegazione di Jakobson sia vistosamente sbilanciata verso una concezione della funzione poetica che si concentra verso gli aspetti fonologici e metrici, sorvolando altre questioni d'ordine pragmatico e semantico. L'assunto su cui questa teoria si fonda riguarda le operazioni di combinazione e selezione degli elementi minimi e fa derivare da queste implicazioni sui rapporti fra emittente e ricevente (ordine pragmatico) e fra referenza e significato (ordine semantico); si costituisce dunque un rapporto di dipendenza di alcune funzioni del linguaggio da altre: i termini utilizzati per descriverla sono “predominanza”, “implicazione”, “stratificazione gerarchica”. La spiegazione di Jakobson, risulta molto minuziosa e approfondita rispetto ai fatti di natura fonologica, mentre sulle ricadute che questi hanno verso gli altri elementi e le altre funzioni del linguaggio è più sbrigativa. A determinare una tale differenza nel trattamento complessivo del discorso sul testo poetico è la mancanza di una linguistica specifica che si occupasse del testo come oggetto

---

<sup>41</sup> Roman Jakobson, *ibid.*, pag. 206.

di indagine organico e unitario; nell'evoluzione del pensiero linguistico il freno maggiore perché ciò potesse avvenire è stato lo statuto ambiguo del testo in quanto oggetto multiforme, individuale, singolare: un fatto che si doveva ascrivere alla realizzazione (parole) e non al funzionamento del sistema (langue). Jakobson stesso, quando si trova a analizzare testi specifici, non utilizza strumenti di analisi nuovi per spiegare le connessioni di ordine semantico che rileva a partire dai parallelismi di natura fonica: egli utilizza le nomenclature della tradizione retorica (paranomasia, metafora, sineddoche, metonimia). La riflessione di Jakobson sulla funzione poetica, che concentra sul messaggio in se stesso tutte le possibilità significanti, resta un fondamentale punto di partenza per le riflessioni successive sul testo poetico, l'affinamento degli strumenti teorici di analisi del testo poetico ha trovato fondamento sul lavoro di Jakobson, ma ha dovuto necessariamente ricalibrare i rapporti di dipendenza e autonomia fra segmentazione e interezza del testo e soprattutto ha dovuto approfondire i rapporti fra produzione e ricezione del testo poetico per poterne riconoscere a pieno la complessità e la ricchezza.

Per quanto concerne il principio di coerenza testuale, la descrizione che Jakobson propone delle implicazioni automatiche che le strutture del parallelismo fonico-metrico implicano sul piano semantico determina ulteriori specificazioni. L'ambiguità del rapporto di referenza, non va confuso con il linguaggio figurato, che non è modo tipico soltanto del testo poetico, bensì modo usuale dell'interscambio linguistico, anche quando questa avviene nella quotidianità. Ciò che modifica in modo vistoso la coerenza di un testo poetico sono i rapporti che questo si trova ad avere nel circuito di comunicazione che contribuisce a costituire: l'intento comunicativo sfugge l'immediatezza della comprensione (nell'esempio del motto elettorale, l'immediatezza è ricercata perché il fine di quel testo è la persuasione dell'elettorato), ovvero la sfugge o la persegue, a seconda di un disegno comunicativo diverso da quello che regola altri modi dell'interscambio linguistico. La coerenza del testo non risponde più a criteri di riconoscibilità intuitiva e evidente, resta invece ambigua e sfuggente, determina una tensione complessa che mette in gioco la tenuta stessa del

sistema su cui si fonda, la lingua. Secondo Jurij Lotman, uno dei maggiori studiosi di teoria del testo poetico, la lingua letteraria non può essere che un sistema di secondo grado, costruito sul sistema primario che è la lingua naturale. La non coincidenza fra lingua naturale e lingua della letteratura significa «dire che la letteratura ha un suo sistema di segni e di regole per il collegamento di tali segni, sistema a lei proprio»<sup>42</sup>, gli elementi sintagmatici che nel sistema linguistico naturale determinano i confini dei segni linguistici, nel testo poetico non articolano le unità semantiche, ma rientrano essi stessi nella costruzione semantica del testo. Il testo poetico, per Lotman, diviene esso stesso un segno integrale, un segno unico in cui il testo «contemporaneamente alla trasformazione dei segni della lingua comune in elementi del segno artistico»<sup>43</sup> permette ancora di riconoscere gli elementi della lingua comune come segni autonomi. Il testo poetico come segno mostra una gerarchia di rapporti fra gli elementi che lo compongono e la sua compattezza unitaria, tale da giustificare la pluralità di letture e interpretazioni del testo poetico stesso. L'attenzione al dato formale, alla costruzione di una rete di rimandi interni che strutturi senso, l'implicazione dei parallelismi fonici nel campo semantico, hanno indubbiamente un forte rilievo per quanto concerne anche la coesione testuale. Infatti gli elementi coesivi presenti in un testo poetico, pur continuando a svolgere il loro compito di esplicitazione dei rimandi semantici del testo, saranno selezionati in funzione del principio di equivalenza fonica, così da entrare essi stessi nella costituzione della rete ritmico-metrica del verso e del testo. La situazione comunicativa che si struttura attorno al testo poetico ha proprie regole specifiche che, condivise culturalmente e riconosciute da tutti gli attori dell'evento comunicativo, permettono di ricomprendere le ambiguità, le deviazioni e le innovazioni in un processo di comunicazione comprensibile. Sostenere che una specificità del testo poetico è una messa a punto concentrata sul messaggio in sé, non significa postulare l'autonomia totale del testo, anche se il rischio esiste. Al contrario, se il testo diviene un luogo di ipersemantizzazione di tutti i suoi elementi costituenti, la sua

---

<sup>42</sup> Jurij Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1976, pag. 28.

<sup>43</sup> Jurij Lotman, *ibid.*, pag. 30

comprensione passerà per una ridefinizione del contesto di comunicazione che dovrà comprendere tutto ciò che testo, autore e lettore attivano per far sì che il processo possa avvenire. Nello specifico del testo poetico scritto, un rilievo fondamentale per la determinazione di tale contesto andrà ricercato nell'intertestualità, cioè nel repertorio dei testi poetici prodotti, trasmessi, conosciuti; la situazione di comunicazione, nel caso del testo poetico, perde alcune delle sue caratteristiche di contiguità spaziale e temporale e si amplia verso una spazialità virtuale, rappresentata dalla mole dei testi che sono culturalmente riconosciuti come poetici, e verso una temporalità diacronica che rompe i limiti delle memorie individuali verso una forma di memoria culturale e condivisa.

L'accettabilità di un testo è sempre da riferirsi al rapporto fra rispetto della norma grammaticale e le possibili scelte di costruzione del testo. Nello specifico del testo poetico questo rapporto acquisisce un'importanza essenziale, in quanto l'equilibrio fra norma e scelta si complica a causa dell'impatto che hanno la semantizzazione degli elementi fonici, sintattici e ritmici. La mutazione del rapporto fra strutture grammaticali e sintattiche e senso, non va confuso con il rispetto o l'infrazione della norma grammaticale; come già ricordato, anche nella lingua quotidiana d'uso e durante l'interscambio conversazionale i testi prodotti risultano grammaticalmente forzati o imprecisi. Il lettore di una poesia deve accettare la tensione con cui la lingua appare, deve riconsiderare i rapporti usuali fra le norme della lingua naturale che egli conosce e utilizza, deve, dunque, rimodellare il sistema linguistico d'uso e porsi nell'ottica della lingua letteraria, che come si è visto con Lotman, può essere descritta come sistema secondario costruito sul sistema linguistico primario, quindi la lingua letteraria si trova ad avere una propria grammatica ed una propria norma, anch'esse costruite in relazione a quelle del sistema linguistico naturale.

Esiste però una specificità, una unicità del testo poetico che lo individua e lo caratterizza, che si è affermato storicamente ed antropologicamente come sua forma costitutiva: il verso, cioè «un tratto, un segmento del discorso dotato di

una conformazione ritmica che fa percepire al lettore, in primo luogo, due caratteristiche dell'unità interna, delimitata agli estremi da due pause di silenzio, e la misurabilità, comune ad altri segmenti posti in successione».<sup>44</sup>

La fine definizione che Stefano Colangelo dà del verso, pone la necessità di interrogarsi e approfondire alcune questioni che fin qui non sono state affrontate. Soprattutto, va specificato che cosa si intenda per conformazione ritmica e, dunque, a quale concezione del ritmo ci si riferisce. L'approfondimento proposto da Emile Benveniste resta fecondo di implicazioni e spunti, poiché egli ricostruisce un'etimologia della parola carica di elementi che aiutano a specificare cosa intendere per ritmo; il linguista francese sostiene che il significato più appropriato del termine con cui la lingua greca indica il ritmo del verso poetico (ῥυθμός) non debba essere “scorrere” in analogia col movimento delle onde del mare perché «basta osservare che ῥέω e tutti i suoi derivati [...] indicano esclusivamente la nozione di 'scorrere', ma che il mare non 'scorre'. Non si dice mai ῥέω del mare, e d'altra parte ῥυθμός non è mai usato per il movimento delle onde».<sup>45</sup> L'etimologia della parola, data per certa fino ad allora, rappresenta una comoda spiegazione del concetto di ritmo, ma non può essere accettata. Il significato più opportuno è individuato con la parola 'forma', nel caso specifico in cui si «designa la forma nell'attimo in cui è assunta da ciò che si muove, è mobile, fluido [...]». É la forma improvvisa, momentanea, modificabile».<sup>46</sup> Soprattutto con Platone, la lingua greca inizierà a riferire ῥυθμός al movimento connesso alla danza, estendendone poi il significato anche al movimento della dizione e del canto. Un'idea di movimento misurabile e regolato, di fluire non scomposto e imprevedibile, ma regolato e «ordinato nella durata».<sup>47</sup>

Nella riflessione odierna sul ruolo e sulla natura del ritmo all'interno del verso, si è recuperata la definizione proposta da Benveniste, soprattutto perché essa non confonde il ritmo con le strutture metriche, che sono soltanto codificazioni di forme fisse tramandate entro una tradizione poetica e che non

---

44 Stefano Colangelo, *Come si legge una poesia*, cit., pag. 12.

45 Emile Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, cit., pag. 391.

46 Emile Benveniste, *ibid.*, pag. 396.

47 Emile Benveniste, *ibid.*, pag. 398.

dicono nulla sulla natura ritmica della lingua, semmai aiutano la sistematizzazione in senso diacronico delle forme di versificazione nella storia della poesia. Il ritmo è una qualità intrinseca alla lingua, non un orpello che è possibile aggiungere o togliere, è l'unità del suono e del senso, è presente in tutte le realizzazioni linguistiche concrete e, nel verso, rappresenta una delle sue potenziali realizzazioni. Quindi esiste ritmo senza alcuna versificazione, ma non esiste un verso che non si organizzi principalmente sulla base del ritmo che le scelte linguistiche offrono. «Il ritmo consiste [...] in una distribuzione di parole, che sono suoni; e di pause, che sono assenze di suono, battute di silenzio, [...] tali pause fra le parole sono a loro volta determinate da un doppio ordine di regolamentazione del discorso, quello sintattico e quello della segmentazione in versi.»<sup>48</sup> Il testo poetico, che concentra tutta la propria capacità espressiva sul messaggio e sugli elementi che lo codificano, trova nelle possibilità offerte dal ritmo un elemento aggiuntivo per arricchire la trama semantica del suo tessuto; la tradizione poetica, soprattutto, si è distinta per la codifica e la trasmissione dei modi più efficaci, nelle diverse varietà linguistiche, per sfruttare le ricchezze del ritmo naturale della lingua con fini poetici. Anche il ritmo, essendo un costituente primario della lingua, sarà costituente anche del sistema secondario della lingua letteraria (per riprendere la terminologia di Jurij Lotman), rispondendo a nuovi usi e a nuove relazioni come previsto dalle dinamiche combinatorie di quella. Il verso rappresenta proprio il «ritmo divenuto istituto», per citare una famosa definizione del poeta e critico italiano Franco Fortini. Il verso rappresenta l'indice più caratteristico del testo poetico, ovvero l'elemento di riconoscibilità, di accettabilità e, anche, la forma che indirizza alla determinazione di un contesto comunicativo specifico, in cui il lettore e il testo devono interagire quasi avventurosamente fra evidenze e ambiguità, fra certezze e dubbi sulla rappresentazione del mondo.

Aver fornito delle indicazioni di indirizzo generale sul testo poetico non è sufficiente alla definizione dello strumentazione teorico necessaria ad una

---

<sup>48</sup> Alberto Bertoni. *La poesia. Come si legge e come si scrive*, Il Mulino, Bologna, 2006, pag. 37.



comprensione esaustiva del testo poetico e per un tentativo di lettura critica dell'opera di un autore specifico. Pur presentando la linguistica un nutrito insieme di conoscenze fondamentali, essa deve integrarsi con una più approfondita immersione nelle concrete dinamiche culturali in cui i testi sono immersi e da cui essi trovano nutrimento e senso. Per questo il prossimo capitolo si occuperà di una ricostruzione di altri strumenti di riflessione da utilizzare nella trattazione del tema centrale di questa tesi. Gli strumenti cui mi riferisco sono la retorica e la lettura. Per poter affrontare questi due temi, si renderà necessaria una trattazione che renda palese sia la dimensione storica dei rapporti fra retorica e ruolo dei lettori, sia le dinamiche attuali di quei rapporti. La parte storica risulterà propedeutica alla comprensione delle dinamiche fra retorica e poesia nel Novecento, soprattutto perché col riferimento alla retorica si può correre il rischio di un riferimento ambiguo, per le vicende evolutive che la retorica ha subito nella modernità e per la difficoltà di definire la retorica in modo univoco. Inoltre, la presentazione storica dell'evoluzione della retorica fornirà argomenti di riflessione per analogia sul Novecento, quando il ruolo del lettore si configura come il nuovo polo di indagine della critica letteraria.

## **2. Retorica e lettura: un esempio storico**

Riferirsi alla retorica per come essa si presenta attualmente nella cultura contemporanea è sicuramente rischioso, poiché questa disciplina ha vissuto una travagliata evoluzione nel corso dei millenni, una evoluzione che potrebbe essere sommariamente descritta come una successione di modifiche del proprio statuto grazie ad acquisizioni da altre discipline, che non ne hanno mai mutato la natura, ma ne hanno ristretto o ampliato il dominio di competenza. Riflettendo sui mutamenti della retorica nel corso della storia del pensiero, non si può non restare colpiti dalla pervicace presenza di questo sapere nel corso della storia culturale dell'occidente; a momenti di fiducia euforica nelle possibilità creatrici che le combinazioni retoriche potevano nutrire, al radicale rifiuto di tutto ciò che ad essa potesse essere ascritto, la pertinacia dell'attacco o della difesa, dell'esaltazione o della detrazione dell'arte retorica ha comunque occupato un ruolo di rilievo nel pensiero filosofico europeo. Questa sede non permette una ricostruzione esaustiva, sul piano storico, della retorica, che necessiterebbe di un lavoro accurato di ricostruzione della storia della cultura e degli indirizzi di indagine dei singoli autori e studiosi, per un periodo di oltre due millenni. Il rischio di una sommaria ricapitolazione di nomi e brandelli di

teorie appare controproducente ai fini del presente lavoro, poiché rischia di minimizzare aspetti fondamentali dei cambiamenti sociali e culturali su cui intendesse soffermarsi.

Verranno proposti in successione due capitoli che si riferiscono a due periodi storici non contigui, ovvero i secoli XVI e XVII e il XX secolo. La scelta di questi due periodi non è dovuta ad una scelta arbitraria, ma è giustificato dal fatto che si possono far coincidere con questi due periodi storici rispettivamente il declino e il recupero degli studi di retorica in occidente in epoca moderna. Il confronto e le argomentazioni proposte metteranno in luce come una consapevole trattazione della contemporaneità debba radicarsi in quelle istanze di rinnovamento culturale che hanno le basi nel Rinascimento europeo, riconoscendo in esso il motore delle grandi rivoluzioni epistemiche del Novecento. La scelta di giustapporre le due trattazioni, evidenziando un salto temporale che scavalca i secoli che si frappongono, è dovuta alla necessità di mettere in evidenza come alcune delle conclusioni che si trarranno dall'approfondimento sugli esiti degli studi retorici sul XVI e XVII secolo, saranno le stesse basi su cui si fonderanno le retoriche del XX secolo. Il salto temporale evidenzia da un lato le continuità e rappresenta, dall'altro lato, la graduale sparizione della retorica dal sistema di conoscenza fra XVIII e XX secolo.

## **2.1 Stampa e lettura**

Questo approfondimento sul XVI e XVII secolo vuole esemplificare una relazione fra retorica e discorso letterario e, unitamente, fra sensibilità verso i lettori e l'effettivo pubblico delle opere letterarie. La stampa a caratteri mobili, apparsa in Europa a metà del Quattrocento, ha rappresentato una delle innovazioni tecnologiche più importanti della modernità e la sua diffusione ha posto le basi per una nuova definizione del concetto di cultura. La stampa ha permesso al libro di diventare un oggetto di uso e consultazione quotidiana, un oggetto che, oggi, rischia di ottenere maggiore considerazione proprio come

oggetto decorativo che come strumento di diffusione culturale, ma questo non vale per il tempo in cui i libri a stampa iniziarono e circolare nelle città, nelle abitazioni e nelle corti. Che il Medioevo non pensasse al libro come ad un oggetto di diffusione culturale, ma come ad un oggetto di conservazione della cultura, il cui uso dovesse essere sottratto alla società civile e relegato in luoghi poco accessibili, sotto il controllo di pochi custodi dediti allo studio e alla ricopiatura (che spesso diveniva modifica, censura, fraintendimento, occultamento), è ormai conoscenza condivisa. Però, come ha ricordato Ivan Illich nel suo libro *Nella vigna del testo*, il passaggio del libro manoscritto a testo a stampa può essere letto come un processo in continuità con alcune delle tendenze culturali presenti fra XII e XIII secolo, che l'avvento delle possibilità meccanica della stampa ha esaltato.

«La pagina divenne un testo libresco, quest'ultimo modellò la mentalità scolastica, e il rapporto testo-mente fu per la cultura della stampa un fondamento altrettanto necessario quanto la trascrizione alfabetica lo era stata per la cultura letteraria e filosofica nella Grecia antica. È questo un punto di vista che non è ancora stato sostenuto [...]; che sia stata una rivoluzione scribale a creare l'oggetto che tre secoli dopo, sarebbe stato consegnato alla stampa. [...] La materializzazione dell'astrazione nella forma del testo libresco si può considerare la metafora-chiave latente che conferisce unità allo spazio mentale di questo lungo periodo, che potremmo chiamare “epoca delle università” o “epoca della lettura libresca”. Con l'invenzione e la diffusione della stampa, questa era del libro – iniziata nel XIII secolo con la creazione del testo libresco – assume una serie di caratteristiche aggiuntive che fanno del testo libresco, inteso come metafora-base, un possente elemento determinante di una nuova visione del mondo».<sup>49</sup>

Alla diffusione dei primi libri a stampa, il legame fra la cultura e il sapere religioso è ancora molto stretta, la Chiesa di Roma, il Sacro Impero

---

<sup>49</sup> Ivan Illich, *Nella vigna del testo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1994, pag. 120.

Germanico, la Spagna sono le monarchie che hanno un progetto culturale radicato e funzionante già da secoli, in questo contesto la nuova tecnologia di riproduzione del libro resta funzionale al rafforzamento di un tale progetto culturale. Sono invece alcune aree periferiche alla ricerca di autonomia politica quelle in cui la stampa diviene il motore di un'azione che accelera verso un ampliamento del dominio culturale che comprenda i temi laici e civili riscoperti grazie al lavoro dei filologi umanisti. Le regioni italiane del centro nord e le Fiandre, che si arricchiscono sul piano economico e che si strutturano come entità politiche in forme ibride di governi oligarchici, repubblicani e signorili, puntano sulla rottura con gli schemi culturali medievali e appoggiano gli studi, le produzioni e lo scambio di nuove esperienze culturali. Non a caso Venezia, lo stato in cui maggiori sono la floridezza economica e la libertà politica dalla Curia romana, allenata da tempo alla cura del dibattito civile e all'esercizio del governo repubblicano, diviene uno dei centri europei più importanti per la stampa di libri antichi e moderni. «Quasi un quarto dei volumi usciti dalle tipografie europee fra il 1495 e il 1497 proviene da Venezia, la cui produzione giunge nel corso del Cinquecento a 15000 titoli, con una media di 150 all'anno, ossia di uno ogni due giorni»<sup>50</sup>, un primato che già alla fine del Cinquecento viene intaccato e si sposta dall'Italia, sotto un controllo sempre più ferreo delle autorità ecclesiastiche dopo le rigidità delle norme che il concilio di Trento promulga in tema di proibizioni e restrizioni sulla libertà di stampa, si sposta nel nord Europa, in tutte quelle terre che accolgono le tesi riformate di Lutero e Calvino e che fondano i propri ordinamenti politici sulla difesa della libertà di stampa e opinione. Soltanto nel Cinquecento inoltrato (lo segnalano i numeri di libri stampati ricordati sopra) la stampa diviene uno strumento che incide significativamente sulle abitudini della vita quotidiana, il numero dei libri che circolano in Europa subisce un incremento notevole.

La mole di libri in circolazione, però, non corrisponde ad una crescita esponenziale del numero dei lettori, soprattutto non si estende verso le classi basse della società. Gli ostacoli ad un ampliamento del numero dei lettori sono

---

<sup>50</sup> Paul Renacci, «L'arte barocca», in *Storia d'Italia* Einaudi, Einaudi, Torino, 1974, vol. 3, pag. 1270

ben comprensibili se si riflette sulla situazione che si viene a determinare in Europa proprio durante il secolo “libresco” per eccellenza: carestie e guerre di religione, epidemie di peste e ripetute crisi economiche, sono gli eventi che dominano il secolo e che portano ad una divaricazione sociale sempre più netta fra le classi nobiliari e il popolo. Il Seicento, dal punto di vista dell'evoluzione sociale, è un secolo dominato dal rafforzamento delle strutture statali in senso assolutistico e della creazione delle grandi corti nazionali in cui la nobiltà, parassita delle ricchezze dei sovrani, vive un agio e uno sfarzo non di proprietà propria, ma concesso dal potere statale, ovvero dal Re. La situazione politica e sociale giustifica un incremento del numero dei fruitori della cultura, ma con dei vincoli forti che non possono lasciare alcun dubbio sulla natura ancora elitaria e circoscritta del pubblico dei lettori. In primo luogo sussiste ancora il limite legato al tasso di analfabetismo che riguarda essenzialmente la stragrande maggioranza della popolazione europea e, in secondo luogo, la lingua di diffusione delle opere erudite che resta il latino. Infatti, se le lingue romanze e volgari si sono sviluppate soprattutto nella produzione letteraria, il latino resta comunque la lingua di comunicazione degli studiosi e delle accademie, degli scienziati e dei filosofi. È possibile sostenere che l'ampliamento più significativo del pubblico, in questo periodo storico, è un ampliamento che coinvolge opere e lettori di lingua volgare, mentre le opere scritte in latino restano appannaggio del pubblico degli scienziati e degli eruditi; i 'nuovi' lettori fanno spesso sfoggio di una ricca gamma di citazioni da opere latine, ma non possiedono gli strumenti per appropriarsi effettivamente dei testi scritti in quella lingua. Questa supposizione è sostenuta dai contenuti e dai temi di cui si occupano la maggior parte dei libri stampati in lingua nazionale nel Seicento: la letteratura, la manualistica, la precettistica del periodo si occupa in modo debordante di tutte quelle attività e di quelle sensibilità che «sembrano illustrare il gusto dell'epoca per le attività aristocratiche (la guerra, la caccia, la scherma, l'equitazione), [...] per i simboli di metamorfosi (l'acqua, la fenice) e di pompa (il pavone, gli ornamenti dell'eloquenza e dell'architettura), per i diversi prodigi

della natura e dell'artificio».<sup>51</sup>

L'imporsi del libro come oggetto e medium della comunicazione letteraria opererà verso una progressiva consapevolezza dell'autonomia dell'oggetto artistico dalle forme tradizionali. L'introduzione della stampa, prima, e le possibilità della riproducibilità tecnica, a partire dal XIX secolo, muteranno lo statuto stesso della scrittura poetica. La frammentazione delle forme e dei modi del testo poetico non potranno più avvalersi del repertorio condiviso della tradizione e troveranno nella materica stabilità del testo l'aggancio essenziale per la scrittura in versi.

## 2.3 Luoghi comuni ed epiteti

Lo studioso che ha dimostrato come tutta la letteratura moderna abbia attinto voracemente da un repertorio tramandato nei secoli dai manuali di retorica è sicuramente il gesuita statunitense Walter J. Ong che nel suo *Interfacce della parola* ha evidenziato come dalla nascita della stampa si è modificato il rapporto fra scrittura e ricezione dei testi.

«La fonte della tradizione [...] è in ultima analisi la cultura orale primitiva dell'intera umanità. I detti memorabili di questa cultura – ed in una cultura orale, non esistono né espressione, né pensiero strutturati in modo non mnemonico, e quindi impossibili da richiamare alla memoria per qualsiasi intenzione o fine –, dalle semplici forme espressive, gli epiteti e gli aneddoti agli aforismi più raffinati, i motti, gli apoftegmi, la favole a sfondo morale e gli arguti paradossi, si intrecciano, una volta estratti dalla memoria orale in cui erano rinchiusi, nella scrittura ancora al suo esordio, che nelle sue forme più artistiche continua la pratica orale di ripetere ed abbellire ciò che già conosce. [...] Ognuno cita tutti gli altri, come si è fatto per decine di migliaia di anni prima che iniziasse la registrazione scritta, deliberatamente e con l'impressione di aver creato qualcosa di

---

<sup>51</sup> Gérard Genette, *Figure. Retorica e strutturalismo*. Einaudi, Torino, 1969, pagg. 161-162.

importante.»<sup>52</sup>

Nel XVI e XVII secolo si assiste ad una proliferazione di testi a stampa che organizzano un numero enorme di luoghi comuni ed epiteti; è possibile comprendere le ragioni di questa vastissima produzione « esaminando il modo in cui tale tradizione si rapporta all'evoluzione dei mezzi di accumulazione, di conservazione e di recupero del sapere, e dunque in ultima analisi al modo in cui essa si rapporta alla storia della mente dell'uomo ed a quella della cultura».<sup>53</sup> Per la cultura retorica classica i luoghi (*loci*, in latino; *topoi*, in greco) rappresentavano le sedi, i titoli cui fare ricorso per fondare le proprie argomentazioni. Essendo la retorica l'arte di persuadere su ogni tipo di argomento, essa necessitava sia di un repertorio di conoscenze specifiche delle materie che ogni volta si trovava a dover trattare (luoghi propri o specifici), sia una serie di punti di vista generalmente accettati applicabili ai diversi argomenti (luoghi comuni o generali). Un luogo comune, per estensione del suo significato originario, può essere anche definito come una breve disquisizione di tipo convenzionale o un passo già elaborato e pronto su uno delle centinaia di migliaia di argomenti tradizionali. Gli epiteti sono aggettivi qualificativi o coppie di aggettivi e nomi, in funzione attributiva o appositiva, che si accompagnano ad un nome proprio. Nella tradizione letteraria l'epiteto si ripresenta tanto regolarmente per identificare un personaggio, un luogo o una divinità da sostituirne il nome proprio, «sono infatti in senso lato i pezzi più semplici o almeno i più piccoli, le particelle indivisibili»<sup>54</sup> del repertorio del rapsodo e del poeta. La consuetudine di raccogliere per iscritto l'enorme quantità di modi, detti, epiteti, definizioni accumulatisi nella tradizione è rinnovata dalla riscoperta dei testi classici dagli umanisti, dalla cura per il rispetto filologico di quei testi e delle citazioni che provengono da essi. Inoltre, l'invenzione della scrittura a stampa e la nuova modalità di impostare una pagina del libro, affinché permettesse un recupero visivo del materiale

---

52 Walter J. Ong, *Interfacce della parola*, cit., pag. 171.

53 *Ibid.*, pag. 162.

54 *Ibid.*, pag. 189.



presente, stimola i compilatori all'opera «di progettare modi per ordinare e recuperare con facilità il materiale e – cosa più importante – indici complessi, pratici anche visivamente».<sup>55</sup>

Un esempio interessante è rappresentato dall' *Essai des Meravilles* composto da Etienne Binet (1569-1639), un'opera devota che intende glorificare il mondo creato da Dio, ma che nella sua realizzazione diviene un lavoro di ordine eminentemente retorico, una sorta di manuale di scrittura e conversazione. La realtà del creato è catalogata e descritta per fornire una gamma di figure e immagini cui chiunque possa attingere per traslare le verità morali in immagini e figure tratte dagli esempi che il Creato ci propone. L'ordine di esposizione dell'opera, pur nel dichiarato intento dell'autore di seguire un ordine alfabetico, risulta essere quello delle associazioni, «è come se Binet avesse cominciato con l'adottare un punto di partenza arbitrario e si fosse poi abbandonato a una serie di divagazioni per contiguità».<sup>56</sup> Le divagazioni di Binet, in realtà, si regolano su presupposti che trovano una spiegazione nel funzionamento di alcune figure retoriche: sineddoche e metonimia, soprattutto. A titolo esemplificativo, riporterò qui la simpatica confessione di impotenza che Gérard Genette esplicita nel tentativo di comprendere i modi della suddivisione degli argomenti nel trattato di Binet: «la serie seguente è abbastanza omogenea: *Stampa, Pittura, Ricamo, Stemmi, Carta, Vetro, Tintura, Medicina, Architettura, Prospettiva, Falegnameria, Matematiche, Stile forense, Eloquenza, Musica, Voce*. Ma ecco delle associazioni più brusche: dalla voce si passa, per sineddoche ascendente, all'*Uomo*, poi dall'uomo, per metonimia [...], al *Cavallo*. Dal cavallo al *Baco da seta* rinuncio ogni ipotesi, e infine, con un salto dal verme alle stelle, il libro si chiude con una bella tetralogia cosmica: il *Cielo*, il *Fuoco*, la *Rugiada*, l'*Arcobaleno*».<sup>57</sup> Tutto il tentativo dell'autore di fornire regolarità riconoscibile alla consequenzialità con cui tratta gli argomenti, si risolve in una serie di analogie fra argomenti che, per noi lettori contemporanei, appare come confuso e incontrollabile dal punto di vista della suddivisione razionale e

---

<sup>55</sup> Ibid., pag. 174.

<sup>56</sup> Gérard Genette, *Figure. Retorica e strutturalismo*, cit., pag. 158.

<sup>57</sup> Gérard Genette, *Figure. Retorica e strutturalismo*, cit., pag. 159.

sistematica dei contenuti; appare però un ricco serbatoio di suggestioni e di indicazioni per comprendere il modello di pensiero, l'idea del mondo, la rappresentazione della realtà che un preciso momento culturale vive e che, certamente, è risultato funzionale al pubblico cui era rivolto.

Un'opera certamente più complessa e maestosa è il *Theatrum humanae vitae* compost dal medico ed erudito Theodor Zwinger il Vecchio (1533-1588) e stampato a Basilea in più edizioni, l'ultima delle quali, del 1604, curata dal figlio di Zwinger. Il *Theatrum*, che cita 510 diversi autori (ma nell'edizione curata postuma gli autori saranno 601), ha come argomento la storia universale e soprattutto ciò che l'umanità ha fatto sì che avvenisse di buono e di male sulla Terra, per questo ogni argomento presentato viene esemplificato accuratamente da storie, esempi e citazioni che evidenziano il buono o il cattivo operato dell'uomo, nonché gli strumenti della filosofia, della religione, dell'economia, dell'arte della guerra, delle abilità manuali, del comportamento, della raffinatezza (e tanti altri per riempire le «5000 pagine in folio su doppia colonna in piccoli caratteri dell'edizione postuma»<sup>58</sup>) per distinguere, conoscere e valutare l'apporto positivo o negativo delle azioni umani verso la storia universale. Ognuno degli argomenti viene ampliato in modo notevole, il passaggio dalla enunciazione di un tema in forma generale è subito declinato in un numero enorme di casi speciali che si accumulano uno dopo l'altro senza continuità, senza spiegazione apparente se non il gusto e il piacere dell'accumulo e la presentazione di una ricca congerie di esempi utili a dare, per ogni situazione, una possibile spiegazione, un plausibile indirizzo, una giustificazione tramandata dalla tradizione. Nel caso di Zwinger l'ordine di esposizione è dichiarato in forma analogica con i modi del viaggio:

«Le implicazioni spaziali nella nozione classica dei *loci* come “luoghi” mentali nei quali poter localizzare gli argomenti vengono qui alla luce con un certo vigore [...]. I “luoghi” originali nella mente, una concezione fortemente metaforica, vengono trasformati in luoghi fisici sulla pagina stampata, La disposizione di *exempla* fatta da

---

58 Walter J. Ong, *Interfacce della parola*, cit., pag. 181

Zwinger sotto diversi titoli (*tituli*) è paragonata all'itinerario dei viaggi quali quelli di Alessandro il Grande e di Ulisse. E all'opera di Archimede in campo geometrico.<sup>59</sup>

Dall'approfondimento che Walter J. Ong ha proposto rispetto all'opera di Zwinger e, più in generale, sul rilievo che le raccolte di luoghi comuni hanno avuto fra XVI e XVII secolo, si possono trarre molte suggestioni per riflettere sugli effetti che tali opere potessero ottenere sui lettori. Sicuramente l'idea di una lettura lineare e consequenziale di opere come il *Theatrum* di Zwinger, non è mai stata ipotizzata nemmeno dall'estensore stesso del monumentale volume. Esso, in realtà, pur rientrando nella tradizione delle raccolte di luoghi comuni, «non possiede più affatto il senso delle radici orali di tale tradizione. I brani [...] scelti non hanno più lo scopo di giovare alla “invenzione”, di fornire materiale da riutilizzare nel flusso del discorso»<sup>60</sup>, ciò che Zwinger vuole ottenere è un'opera entro cui si possa racchiudere tutto il conosciuto e tutto il conoscibile, un'opera che possa fornire uno specchio del reale per come la cultura lo ha compreso e trasmesso. L'opera così concepita non si propone come un oggetto di fruizione estetico, bensì più come enciclopedia morale esposta attraverso la scrittura; al suo pubblico non è richiesta una lettura in profondità, una lettura conoscitiva ed approfondita, ma una lettura puntuale e discontinua, che si focalizzi nei luoghi che le interessano e che possa estrapolare dalla massa delle informazioni ciò che le è utile al momento.

Il rilievo di tali opere, che furono numerose e fortunate durante il XVI e il XVII secolo, va misurato sulla utilità che esse ebbero in tutta quella produzione letteraria, soprattutto teatrale, poetica e romanzesca scritta nelle lingue nazionali, che raggiunge il nuovo pubblico e che gode di ampia diffusione e riconoscimento. L'opera letteraria, nei secoli appena ricordati, è portatrice di istanze culturali particolari, lanciate verso possibilità nuove per la parola e per la letteratura, ma ancorate ad una tradizione sedimentata e forte. Ciò che emerge da quanto detto fin'ora è la posizione di dominio che la

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, pag. 184

<sup>60</sup> *Ibid.*

retorica acquisisce sia per l'una che per l'altra tensione: la metafora e gli altri tropi che rappresentano lo slancio verso il meraviglioso, il creativo, la novità si nutrono dei luoghi comuni ancorati alla tradizione, ai repertori affastellati e riuniti in quelle che, come si è esemplificato, paiono essere congerie di brani di memorie. Alcuni dei capolavori letterari del Seicento sono esempi evidenti dell'uso di epiteti e luoghi comuni come cellule compositive: l'*Adone* di Giovan Battista Marino, *Gargantua e Pantagruelle* di François Rabelais, le opere teatrali di William Shakespeare possono essere lette come testi in cui il poeta assembla con maestria le forme tradizionali degli epiteti, dei luoghi comuni, degli esempi raccolti e catalogati nelle raccolte appena descritte. Non è forzato, quindi, approfondire lo studio sulle relazioni che intercorrono fra il repertorio tradizionale e l'invenzione poetica, notando come la caratteristica più propria di questa relazione, applicata alla poetica seicentesca, sarà quella dell'esagerazione, sia quantitativa che qualitativa, dell'estremizzazione e dell'eccedenza ai criteri classici della misura e del contenimento.

L'utilizzo in letteratura della gamma vastissima di luoghi comuni, epiteti ed citazioni tradizionali che è l'essenza della composizione letteraria fino alla conclusione del XVIII secolo, progressivamente si assottiglia fino a scomparire. Si vedrà nel prossimo paragrafo come le teorie estetiche dell'invenzione letteraria si impongono come nuovi modelli compositivi. Finché la scrittura poetica è stata legata a questi modelli di recupero del sapere tradizionale, così legato alla coscienza orale della letteratura, la composizione e l'imitazione hanno governato il mondo della creazione e fruizione letteraria, che si libererà di queste modalità solo quando la scrittura sarà concepita come una autonoma potenzialità per l'espressione poetica. Nel capitolo 3 sarà sottolineato come la funzione di accumulo e sistemazione delle forme tradizionali del sapere finisce col XVIII secolo. Il testo letterario, grazie alla retorica che «tenne in vita l'antica noesi della cultura orale aperta alla partecipazione»<sup>61</sup>, aveva protratto una funzione di «adattamento ed in seguito [...] trasformazione di una performance orale già ampiamente sviluppata in

---

<sup>61</sup> Walter Ong, *ibid.*, pag. 312.

precedenza»<sup>62</sup>, di cui le raccolte di epiteti e luoghi comuni sono il segnale. L'avvento e la diffusione della stampa intaccano questo ruolo di repertorio della retorica, che si esaurisce proprio in concomitanza con la sempre maggiore autonomia della scrittura poetica, «mentre la stampa veniva assimilata sempre più profondamente dalla coscienza, divenne sempre più verosimile ed allettante pensare alla poesia come qualcosa che possedeva una vita poetica tutta propria, organizzata internamente».<sup>63</sup> L'operazione di fusione delle forme testuali e delle inferenze del lettore accompagnano l'idea, tutta contemporanea, che il senso di un'opera sia una virtualità che si crea a partire dalla relazione comunicativa fra testo e lettore: un'idea di creazione poetica che si proietta nel processo di comprensione e interpretazione cooperativa, fra un oggetto testuale e un'esperienza vitale.

## 2.2 Tropologia

Durante il Seicento, dominato dalle estetiche barocche, la rappresentazione del mondo e della condizione umana che trova espressione in tutte le forme artistiche è dominata dall'idea che l'uomo sia «una metafora di se stesso, in quanto ente culturale che costruisce un'immagine di sé»<sup>64</sup>, una teoria filosofica della metafora che diviene il centro nevralgico della riflessione antropologica e che asseconda la percezione dell'uomo come maschera di qualcosa d'altro, come rappresentazione teatralizzata di una realtà interiore che non affiora in superficie. La retorica, che già nella teorizzazione aristotelica si riflette in un atteggiamento etico, diviene nel Seicento la base teorica per le discipline del comportamento, dell'educazione, dell'arte diplomatica. Ogni disciplina che concerne l'uomo va costruita attorno all'assunto che il mondo sensibile si può conoscere soltanto attraverso la decifrazione della sua apparenza e che

---

<sup>62</sup> Walter Ong, *ibid.*, pag. 292.

<sup>63</sup> Walter Ong, *ibid.*, pag. 214.

<sup>64</sup> Ezio Raimondi, *La retorica d'oggi*, Il Mulino, Bologna, 2002, pag. 24.

quell'apparenza altro non è che un significato modificato ed ambiguo che va svelato. Il mondo abitato dagli uomini somiglia sempre più ad uno palco di teatro in cui gli attori in carne ed ossa interpretano personaggi pensati e raccontati sulla carta, in cui le scene e i meccanismi scenici costituiscono la meraviglia di un mondo magico e sovrabbondante. L'uomo, individualmente, è al centro di una rappresentazione di sé e interagisce con altre figure impegnate nella stessa operazione di interpretazione di un ruolo, su di uno scenario che costruisce lo spazio vissuto. A rendere credibile questa tendenza contribuiscono le forme architettoniche che accolgono la vita di corte, gli spazi di rappresentanza politica, gli spazi religiosi e le dimore regali.

«L'architettura [...] sembra voler sorpassare la traduzione visibile delle leggi naturali, cui aveva sempre mirato in vario modo nel Rinascimento. Le leggi che presiedono alla ripartizione delle masse sono eluse, all'apparenza, mediante l'artificio paradossale o il ricorso al superfluo. Così la sommità dei frontoni, la cui funzione originale consiste nel servire da punto d'ancoraggio al fastigio del tetto o alle architravi delle aperture, viene sistematicamente spezzata sulle facciate, mentre i frontoni stessi si sovraccaricano di motivi voluminosi, imponendo alle aperture che dominano una massa sospesa – si sarebbe portati a credere – in modo precario».<sup>65</sup>

Del brano citato, sarà interessante notare l'inserimento di due incisi molto significativi: il primo è “all'apparenza” e l'altro “si sarebbe portati a credere”. In queste due espressioni è racchiuso gran parte del senso del discorso sul Seicento, che fonda nell'apparenza esteriore e nella credibilità di questa la propria cifra culturale. Anche il riferimento all'abbellimento, al mascheramento degli elementi strutturali delle costruzioni (i frontoni) è significativo del coinvolgimento, in questo tripudio di ornamenti e arricchimenti, anche degli elementi in cui meno necessaria sarebbe l'enfasi scenografica.

Se il mondo è teatro e la sua rappresentazione letteraria non può che

---

<sup>65</sup> Paul Renacci, «L'arte barocca», in *Storia d'Italia* Einaudi, Einaudi, Torino, 1974, vol. 3, pagg. 1435-1436.

presentarsi come una scena in cui le maschere umane agiscono, il ruolo di chi assiste, legge, fruisce delle opere poetiche avrà un peso maggiore che non in passato: la lingua deve anch'essa proporsi come una congerie di artifici spettacolari e scenici in grado di stupire e di rinnovare continuamente la meraviglia di chi ne fruisce. La scrittura letteraria si serve di un repertorio tecnico che sia capace di far esplodere una fioritura eccedente di gusti, di visioni e di immagini strabilianti e insolite. La riflessione poetica del tardo Cinquecento e del Seicento è dominata dall'assunto oraziano e lucreziano del *docere e delectare*, l'arte grafica e letteraria devono assolvere contemporaneamente queste due necessità: attraverso il diletto, l'artificio fantasioso, la meraviglia, la scrittura letteraria deve comunque essere portatrice di un intento pedagogico, deve fornire a chi ne usufruisce modelli di conoscenza del reale, fornendo il bagaglio di nozioni indispensabili per vivere nella società. Il dominio retorico subisce una duplice modificazione: un ampliamento, poiché diviene il repertorio di strumenti utili alla costruzione della coscienza individuale e collettiva, un restringimento, poiché della retorica si prediligerà l'approfondimento dello studio dell'*elocutio*, quindi dell'arte del discorso figurato. *Docere e delectare* sono azioni fortemente dirette verso il pubblico dei lettori, si riferiscono ad una sensibilità del letterato volta a creare degli effetti con la propria azione di scrittura, verso il proprio lettore. Già la sensibilità poetica tardo rinascimentale di Torquato Tasso (1544-95), la sua irrequietezza intellettuale costretta fra l'obbedienza alle rigide imposizioni censorie postridentine e il gusto per la creazione poetica e immaginifica, lo predispongono a dover giustificare, senza rinunciarvi, l'artificio immaginifico di fronte al tema religioso che si accinge a trattare; nell'invocazione proemiale alla Gerusalemme Liberata, il poeta chiede alla musa: «Tu rischiara il mio canto e tu perdona/s'intesso fregi al ver, s'adorno in parte d'altri dilette che de' tuoi le carte//Sai che là corre il mondo ove più versi/di sue dolcezze il lusinghier Parnaso,/e che 'l vero condito in molli versi/i più schivi allettando ha persuaso».<sup>66</sup> Chi scrive poesia ha in mente un'ipotesi sull'effetto e sulla ricezione che la

---

<sup>66</sup> Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, Hoepli, Milano, 1987, vv. 14-20, pag. 5.

propria opera potrebbe ricevere, si sente spinto a dichiarare in apertura della propria opera i motivi che lo spingono a ricorrere all'ornato nella rappresentazione poetica. Si sviluppa, a partire dal Seicento, una vastissima produzione di trattati retorici che si occupano di riflettere sulla natura e sull'uso di quelle figure retoriche che interessano le possibili sfaccettature del significato e che la retorica classica denomina tropi. «Il termine greco *trópos*, da cui il latino *tropus*, significa 'direzione'; donde la svolta di un'espressione che dal suo contenuto originario viene diretta ('deviata') a rivestire un altro contenuto».<sup>67</sup> L'idea di significato su cui riflettono teorici e poeti del XVII secolo risente delle concezioni precedenti secondo cui le parole veicolano diversi tipi di significato, quello letterale e quello figurato, quello proprio e quello traslato, in una concezione in cui «i significati affollano l'unico significante come quinte sovrapposte, in una realtà confusa con l'apparenza, ostentazione e maschera di un esercizio illusorio ma consapevole, alla maniera di una nuova catottrica della parola letteraria».<sup>68</sup> L'atto intellettuale che guida la composizione poetica, fondata sui precetti dell'intento pedagogico e della ricerca del diletto, è quello di proporre dei testi in cui la realtà è presentata come multiforme e variegata. La deriva ulteriore di questo interesse forte per le forme tropologiche si svilupperà soprattutto nel XVIII e XIX secolo, quando il dominio retorico sarà ristretto allo studio tropologico, essendo il dominio retorico circoscritto ai soli fatti di stile letterario. La tropologia, nome che indica questo ristretto ambito di studio della retorica, vede il suo culmine e il suo contemporaneo declino all'inizio del XIX secolo. I retori maggiormente coinvolti negli studi tropologici sono César Chesneau Du Marsais (1676-1756) e Pierre Fontanier (.....), ed entrambi tentano una nuova classificazione delle figure retoriche occupandosi di costruire una teoria semantica fondata sulla distinzione fra i concetti di significato e senso, desunta ecletticamente da teorie che accorpano le teorie sul significato di sant'Agostino e le nozioni che derivano dalla *Logique* di Port-Royale.

---

<sup>67</sup> Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 1988, pag. 142.

<sup>68</sup> Ezio Raimondi – Andrea Battistini, *Le figure della retorica*, Einaudi, Torino, 1984, pagg. 147-8.



«Il senso [...] è completamente diverso: non è più il significato che le parole hanno nel dizionario, ma quello che assumono all'interno della frase. Il significato non è che la base, il punto di partenza dal quale si fabbrica il senso della frase. Si fabbrica attraverso secondo procedimenti particolari, i quali non sono nient'altro che i tropi [...]. [In Fontanier] 'Senso' e 'significato' saranno ancora distinti, ma con un criterio leggermente diverso. Il significato è ciò che la parola significa, indipendentemente da ogni suo uso particolare, nella lingua; il senso invece è l'immagine psichica e individuale che del significato hanno gli interlocutori». <sup>69</sup>

Partendo da questa teoria semantica di base, i retori del XVIII secolo costruiscono una scienza della lingua figurata che, nelle sue conclusioni, perviene ad esiti non distanti dalle intuizioni della linguistica contemporanea, ma vi giungono sprovvisti degli strumenti d'analisi e della ricerca che ha dato inizio, nel XX secolo, alla linguistica strutturale. Il deficit maggiore che la tropologia incontra è l'impossibilità di accettare che la lingua figurata fosse, allo stesso tempo, lingua comune e ordinaria oppure lingua raffinata e letteraria. Senza una riflessione di natura pragmatica sulla lingua, senza una teoria specifica della comunicazione, risulta impossibile comprendere la lingua come fenomeno in atto, come evento. Sia Du Marsais che Fontanier faranno coincidere la natura della figura con quella dalla forma linguistica «che, grazie a una convenzione sociale, rappresenta l'esistenza di una denominazione, è percepibile come tale per coloro che si servono di una certa lingua». <sup>70</sup> La tropologia, quindi, svolgerà la sua più utile funzione in una sistemazione accurata e tassonomica delle figure, così da fornire ad ogni forma la propria specificità e gli strumenti necessari all'uso ed alla comprensione della lingua. Queste riflessioni universalistiche e onnicomprensive, che estendono il dominio di una scienza dell'ornamento linguistico a teoria generale della comunicazione linguistica determinerà la scomparsa dello studio retorico

---

<sup>69</sup> Tzvetan Todorov, *Teorie del simbolo*, Garzanti, Milano, 1984, pagg. 108-109.

<sup>70</sup> Ibid., pag. 137.

nell'età contemporanea, «in un mondo che fa della pluralità delle norme, la propria norma»<sup>71</sup> e permetterà un suo recupero solo su basi nuove, come sarà esposto nel capitolo successivo di questa tesi.

## 2. 4 La lingua della scienza

Fin qui è stata volutamente evitata una delle altre implicazioni culturali che ha coinvolto l'evoluzione della retorica nel Seicento, implicazione anch'essa di grande rilievo. Il XVII secolo, non è soltanto il secolo della poetica barocca, poiché è anche il secolo che ha visto la nascita e la rapida crescita della vera forma di conoscenza che pone la modernità in discontinuità col sapere precedente: la scienza moderna. Rispetto alla tradizione scientifica medievale e rinascimentale, che concepiscono la natura e i fenomeni naturali come un'emanazione della coscienza divina nel mondo e che leggono tutta la natura come l'insieme dei segni della presenza della divinità, la scienza moderna si fonda su premesse epistemologiche completamente rinnovate: il valore dell'esperienza sensibile e dell'osservazione dei fenomeni naturali è propedeutica all'elaborazione di ipotesi esplicative che ottengono credito e consenso sulla base della dimostrabilità sperimentale e non dal rispetto di un dogma religioso o di un'autorità intellettuale riconosciuta. Il concetto di *auctoritas*, ovvero dell'individuazione di un corpus di testi e di autori il cui valore fosse perpetuato dalla tradizione e dal commento, era legato in modo imprescindibile al nome di Aristotele, soprattutto grazie all'infaticabile opera di commento e trasmissione delle opere del filosofo greco sostenuta durante l'Alto medioevo dalle Università e dalla Curia di Roma. Nel Rinascimento, l'attenzione verso Platone e il neo platonismo, approfondito e propagandato dall'accademia diretta da Marsilio Ficino, aveva intaccato l'egemonia culturale dell'aristotelismo, soprattutto in ambito letterario e negli studi antropologici e teologici; il sapere scientifico, invece, era rimasto legato alla dottrina aristotelica. Il neo platonismo dette una forte propulsione agli studi di alchimia

---

<sup>71</sup> Ibid., pag. 154.

e magia, che durante i secoli XVI e XVII si arricchiscono di seguaci e di professionisti; l'idea di una natura che porti un significato nascosto, che debba essere letta e interpretata, convince molti intellettuali della necessità di indagare le possibilità di trasformazione e di disvelamento del significato della creazione attraverso la lettura magico-alchemica.

Un'epistemologia come quella che fonda la scienza moderna non può tollerare quella cultura dei luoghi comuni che, si è visto, assorbe il lavoro di trattatisti ed eruditi di quei secoli. Le posizioni degli scienziati di stretta osservanza aristotelica sono inconciliabili con le evidenze scientifiche esposte dagli scienziati che fondano la scienza moderna. Nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi, tolemaico e copernicano* Galileo Galilei (1564-1624) immagina un dialogo fra diversi esponenti del mondo della scienza; fra questi Simplicio, filosofo sostenitore della scienza di base aristotelica e difensore delle teorie astronomiche tolemaiche, viene caratterizzato da un'ingenuità ed un candore «da farne un personaggio comico, tratteggiato con ironica simpatia»<sup>72</sup>. La prosa scientifica del Dialogo è il primo grande esempio di un rinnovamento della comunicazione scientifica verso un pubblico più ampio di quello degli accademici e degli eruditi. Né è la prova evidente la scelta del volgare italiano (Galilei pubblica numerose opere di divulgazione scientifica in latino, che padroneggia con sicurezza e perizia), con delle scelte stilistiche adeguate ai temi trattati che dimostrano come Galilei sapesse «servirsi degli strumenti retorici e talvolta [...] perfino ad adattarsi agli aspetti più moderati dello stile barocco, ma [rifiutasse] con decisione l'idea di una spontanea e sotterranea solidarietà fra lingua e mondo, in quanto il linguaggio della natura non è il linguaggio della poesia, ma quello della matematica»<sup>73</sup>. Le scelte linguistiche di Galilei, la scelta del genere dialogico, l'utilizzo dell'artificio dell'ironia, sono segnali di una consapevolezza dell'autore della necessità di un contatto con i lettori: per quanto riguarda il lettore curioso delle nuove scoperte egli predispone un testo che mescola la dimostrazione logica e matematica delle nuove scoperte scientifiche, al sorriso verso le vecchie credenze, predisponendo un testo

---

<sup>72</sup> Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1991, vol. II, pag. 329.

<sup>73</sup> Giulio Ferroni, *ibid.*, vol II, pag. 331.

fruibile e convincente; verso i lettori pregiudizialmente critici, autorità censorie ed eruditi intransigenti, egli predispone una sorta di premessa ironica e giustificatoria, in cui per altro plaude agli editti ecclesiastici che vietano la promulgazione delle teorie copernicane, cercando di svincolare le sue personali opinioni con le evidenze della scienza. Questo non sottrarrà Galilei dal processo e dall'obbligo dell'abiura delle proprie posizioni.

Se l'esempio della divulgazione di Galilei è da leggere come un tentativo compromissorio fra istanze della nuova scienza e la cultura in cui queste nascono, un tentativo vincolato alla difficile situazione culturale italiana, in cui la stretta censoria della Chiesa è molto determinata in quegli anni, altre esperienze europee porteranno ad esiti differenti. Il *Novum organum* di Francis Bacon (1561-1626), Il *Discorso sul metodo* di Renè Descartes (1596-1650), *L'ethica more geometrico demonstrata* di Baruch Spinoza (1632-1677), sono tutti esempi di opere scientifiche che fondano un nuovo metodo di conoscenza, che dalla conoscenza scientifica giunge ad occuparsi di etica e politica, ovvero una nuova sistemazione complessiva della riflessione filosofica. Per capire quanto la cultura scientifica, nelle sue posizioni più intransigenti, avesse individuato le caratteristiche della cultura seicentesca da cui distinguersi Francis Bacon scrive che « quattro sono gli idoli [nozioni false che impediscono la conoscenza della verità] che assediano la mente umana. A scopo didascalico li chiameremo rispettivamente: idoli della tribù, idoli della spelunca, idoli del foro, idoli del teatro»<sup>74</sup>, in cui questi ultimi rappresentano «i sistemi filosofici che sono stati accolti o escogitati come altrettante favole preparate per essere rappresentate sulla scena».<sup>75</sup>

La letteratura di divulgazione scientifica, in breve tempo e grazie all'evidenza delle proprie scoperte, aggredisce e indebolisce notevolmente la tradizione delle raccolte di luoghi comuni. La produzione di tali opere, che nascono con intenti di sistemazione della storia universale e di costruzione di repertori a cui attingere per rappresentare la realtà del mondo, risente fortemente della concorrenza delle opere degli scienziati moderni. Da questo momento storico

---

74 Francis Bacon, *Opere filosofiche*, Laterza, bari, 1965, vol. I, pag. 264.

75 Francis, Bacon, *ibid.*, vol. I, pag 265.

in avanti, non senza momenti evolutivi alterni di accelerazione e rallentamento, il dominio retorico subirà una restrizione che, fino agli esordi del XX secolo, relegherà la retorica allo studio esclusivo delle figure, dell'ornato e del linguaggio della poesia. Se la retorica, durante il XVI e XVII secolo, si era ritagliata un posto di prestigio nella diffusione culturale, di fronte all'apparire della scienza moderna perderà uno dei suoi più vasti campi di studio, ovvero quello della sistemazione della conoscenza, la tradizione dei luoghi comuni, le arti della mnemotecnica. Il dominio della retorica, nel secolo XVIII, coinciderà con quella che classicamente veniva chiamare l'*elocutio*, ovvero l'arte di dare forma linguistica alle idee, che però non potrà più adattarsi a qualsiasi tema e a tutto l'universo del conoscibile, ma sarà circoscritta soprattutto all'*ornatus*, che si occupa di classificare, suddividere e spiegare tutte quelle risorse figurali che riguardano sia la formazione delle idee che l'espressione linguistica.

La divaricazione fra linguaggio scientifico e linguaggio argomentativo e letterario rappresenterà, nel Novecento, il punto di partenza di quei nuovi studi di retorica che vengono denominati neoretoriche. Esse infatti sia quando si occupano della teoria generale dell'argomentazione, sia quando si occupano del linguaggio letterario pongono la lingua scientifica come strumento di definizione del proprio dominio. Nel caso della teoria generale dell'argomentazione, la distinzione fra dimostrazione scientifica e argomentazione è la base per il recupero della retorica come disciplina che, fondandosi sulla persuasione e sulla proposizione di argomenti verosimili, stabilisce i modi e le forme del discorso pubblico che non punta alla veridicità dei propri argomenti, ma alla loro plausibilità in vista della creazione del consenso di qualsiasi uditorio. Nel caso dello studio retorico legato alla lingua letteraria, quelle teorie che fondano la propria riflessione sul concetto di scarto fra lingua letteraria e lingua neutra, individuano proprio nel linguaggio scientifica un teorico grado zero della lingua.

Nel prossimo capitolo si rifletterà sull'interdipendenza fra retorica e lettura, sia sul piano delle tecniche che sul piano delle riflessioni letterarie, nella riflessione culturale del Novecento. Si sottolineerà come, analogicamente a quanto

sostenuto in questo paragrafo, costruito sulla base della storia della cultura linguistica e letteraria, la riscoperta dell'interesse per la retorica avvenuta nel Novecento sia da collegare all'ampliamento del pubblico dei lettori, all'evoluzione dei mezzi di comunicazione e al mutamento del ruolo della letteratura nella cultura di riferimento. Inoltre, si evidenzierà come le neo retoriche novecentesche abbiano influito sulle ricerche linguistiche e letterarie, tanto da fornire suggestioni ed elementi imprescindibili per la completa integrazione, nei percorsi critici e teorici dello studio letterario, del ruolo del lettore, dell'apertura delle opere da sistemi chiusi e autoreferenziali a sistemi aperti, bisognosi di ricognizioni e ricostruzioni del senso da parte di chi, di quelle opere, usufruisce.

### **3. Retorica e lettura: la situazione contemporanea**

Nel capitolo precedente si è voluto approfondire un periodo della storia culturale in cui la retorica fu, oltre che la scienza del discorso pubblico e letterario, anche l'argomento filosofico che potesse spiegare il rapporto fra la realtà e la conoscenza, attraverso l'uso del concetto di metafora come modello esplicativo generale per tutte le forme del sapere; quella complessa rete di concezioni retoriche e gnoseologiche crollò all'apparire del metodo scientifico, che restrinse il dominio retorico ai fatti di stile letterario e di studio delle culture antiche. Dal punto di vista dell'evoluzione del pensiero filosofico e del sistema culturale europeo il passaggio alla modernità coincide con la ridefinizione dei saperi che la rivoluzione scientifica ha determinato. I secoli XVIII e XIX furono un periodo di discredito e di abbandono dello studio retorico, anche nei domini in cui la retorica si era ritagliata uno spazio di manovra, come la teoria dei tropi (linguaggio figurato), la controversia giudiziaria e politica, lo studio

letterario. Il sapere scientifico, che con la sua inarrestabile sequenza di scoperte ed innovazioni modificava i rapporti economici e sociali, imponendo un linguaggio filosofico depurato dagli artifici e dalle costruzioni retoriche, soprattutto per quanto concerne il modo di persuadere e di convincere di quelle verità: il pensiero razionale, che fonda sulla consequenzialità logica le ipotesi dedotte dall'osservazione e la matematica, che fornisce la prova inequivocabile della validità di quelle deduzioni, divennero i modelli anche per la lingua filosofica. In campo letterario, invece, l'estetica di riferimento, che dominava le poetiche romantiche, si riferiva al genio produttivo, spostando tutto il valore dell'opera nel campo della volontà creatrice e dell'intenzione dell'autore dell'opera stessa. L'artista non imita gli oggetti naturali che si trova di fronte, ma imitava la Natura in quanto immagine idealizzata del processo creatore: quindi l'artista crea un'opera filtrando il mondo che percepisce attraverso la propria sensibilità e facoltà, non adattandosi a modelli e repertori tramandati dalla tradizione. L'arte poetica, che aveva determinato attraverso le riflessioni retoriche sulla poesia il gusto e la sensibilità letteraria dal Rinascimento fino al Neoclassicismo, viene soppiantata dall'Estetica romantica che pone al centro della propria riflessione il giudizio sul bello e sul sublime, ricacciando l'idea di una bellezza insita nell'imitazione dei classici e sostenendo le potenzialità della creatività individuale, della riscoperta del mito e del fantastico. Come sintetizza Tzvetan Todorov nel suo saggio *Teorie del simbolo*:

«L'estetica inizia nel momento preciso in cui termina la retorica [...]. La sostituzione dell'una con l'altra coincide a grandi linee con il passaggio dall'ideologia dei classici a quella dei romantici. Si potrebbe infatti dire che nella dottrina classica l'arte e il discorso sono soggetti a un obiettivo ad essi esterno, mentre nella dottrina romantica costituiscono una sfera autonoma. Ora noi abbiamo visto che la retorica non poteva assumere l'idea di un discorso che trovasse la propria giustificazione in se stesso; l'estetica a sua volta può esistere solo a partire dal momento in cui si riconosce al suo oggetto, il bello, un'esistenza autonoma, e in cui lo si giudica non riducibile a categorie

simili come il vero, il buono, l'utile ecc.»<sup>76</sup>

Ciò che determina un'inversione di tendenza nella storia del declino degli studi di retorica fra XVIII e XIX secolo, sono le nuove basi scientifiche su cui si fondano, a partire dal XX secolo, le scienze del linguaggio. La sensibilità positivista per una scienza potenzialmente capace di occuparsi tanto del mondo fenomenico naturale quanto delle scienze umane favorisce lo sviluppo di un'epistemologia delle scienze umane chiaramente ispirata a quella delle scienze esatte. Una volta individuati i presupposti scientifici validi per lo studio di fenomeni complessi, come sono quelli riconducibili al comportamento, al linguaggio, al pensiero, avviene il recupero di quegli strumenti applicativi che tradizionalmente avevano fornito i metodi, le classificazioni e la terminologia per tali discipline. Il recupero della retorica si basa, infatti, su tali presupposti e mantenendo valide quelle nuove marcature del dominio proprio della retorica che si erano già determinate sul finire del XVII secolo: scompare l'idea di accumulazione di luoghi comuni, epiteti, miti e favole della tradizione che avevano riempito i compendi e le opere di consultazione; rimane viva la riflessione teorica sul linguaggio figurato in ambito letterario e si persegue l'idea di una sistemazione generale delle figure retoriche su base linguistica, semantica e filosofica; l'argomentazione retorica viene soppiantata, in ambiente scientifico, dalla dimostrazione logico-matematica, ma approfondita come argomentazione generale, verosimile e persuasiva in tutti gli ambiti che esulano dalla trattazione scientifica. Da questi tre capisaldi del pensiero moderno occidentale riprende, dopo i secoli del razionalismo illuministico e dell'anelito verso l'infinito dei filosofi romantici, lo studio della retorica rispetto a due specifici ambiti di applicazione: la riflessione sulla retorica come scienza dell'argomentazione e la riflessione sulla teoria del linguaggio figurato, più propriamente semiotica e letteraria.

### 3.1 Rinascita della retorica

---

<sup>76</sup> Tzvetan Todorov, *Teorie del simbolo*, cit., 1984, pag. 161.



Prima di ampliare la ricostruzione sul secondo dei due ambiti, quello che interessa da vicino questa tesi e che fornirà utili indicazioni per la discussione sui rapporti fra testi e lettori nell'operazione ermeneutica, verrà esaminato il primo ambito di riscoperta della retorica, ovvero quello di una teoria generale dell'argomentazione. Il *Trattato dell'argomentazione*, scritto da Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca e pubblicato nel 1958, rappresenta il testo di riferimento fondamentale per la rinascita dello studio della retorica come ampio sistema di predisposizione e strutturazione di testi e discorsi argomentativi. La motivazione per l'ideazione di un lavoro simile, secondo Norberto Bobbio che scrisse la prefazione all'edizione italiana del libro, nacque nei due autori dalla «convinzione, formatasi attraverso strade diverse ma convergenti, secondo la quale il campo abbandonato all'irrazionale tanto in psicologia che in logica stia diventando troppo vasto in confronto di quello sempre più ristretto riservato alla ragione e al ragionamento dalle logiche formalizzate».<sup>77</sup> La grande distinzione da cui prende le mosse il *Trattato dell'argomentazione* è determinata dai campi di conoscenza delle scienze esatte e delle scienze umane; vengono individuati dei poli operativi che delimitano le due vaste aree di conoscenza cui gli autori si riferiscono: «la distinzione fra dimostrazione e argomentazione, tra convinzione e persuasione, tra logica in senso stretto e retorica, tra ragionamento dimostrativo che vale indipendentemente dalle persone cui è diretto e ragionamento persuasivo che vale solo in riferimento ad un determinato uditorio».<sup>78</sup>

Rispetto alla restrizione del dominio retorico avvenuto nel XVII secolo ad opera di scienziati e filosofi, che tendeva a soppiantare dal discorso dimostrativo il riferimento a luoghi comuni e argomenti suffragati esclusivamente della tradizione e dall'autorità dei testi antichi, ovvero a rifondare i metodi della dimostrazione e della predisposizione degli argomenti, la nuova retorica proposta da Perelman e Tyteca è volta a riattivare lo studio e

---

<sup>77</sup> Norberto Bobbio, prefazione a Chaïm Perelman-Lucie Olbrechts Tyteca, *Trattato dell'argomentazione*, Einaudi, Torino, 1966.

<sup>78</sup> Ibid.

l'analisi delle «prove razionali non dimostrative e, in modo ancora più pregnante, come la logica (qui usando il termine 'logica' in senso largo) delle scienze non dimostrative». Il dominio retorico definito dal Trattato dell'argomentazione si basa anch'esso sul principio della possibilità di un discorso razionale anche in ambito non scientifico, quasi a infrangere l'ossessione razionalistica che aveva fatto coincidere la ragione con la scienza, la conoscenza del mondo sensibile con il rigore logico matematico, relegando il discorso retorico all'invenzione letteraria e alla comunicazione verbosa e autoreferenziale del tribunale e del parlamento. Nella ponderosa opera di Perelman e Tyché, resta esclusa la trattazione della retorica letteraria, che era rimasta fino all'avvento delle estetiche romantiche il dominio specifico della retorica classica; il Trattato, infatti, si occupa del vasto impianto delle possibilità figurali soprattutto in ambito generale nella costruzione del discorso filosofico e politico, quasi escludendo qualsiasi richiamo alla letteratura e alla scrittura d'invenzione. Altro fondamento su cui si basa la nuova retorica è il ruolo centrale che pertiene all'uditorio di un qualsiasi discorso argomentativo, un ruolo fondante e strutturante per il discorso stesso, poiché il discorso retorico e argomentativo è tale solo quando nasce per un uditorio e per l'uditorio viene pensato e costruito. «La teoria dell'argomentazione è lo studio metodico delle buone ragioni con cui gli uomini parlano e discutono di scelte che implicano il riferimento a valori quando hanno rinunciato ad imporle con la violenza o a strapparle con la coazione psicologica, cioè alla sopraffazione o all'indottrinamento.»<sup>79</sup> La riscoperta della retorica come studio delle buone pratiche di interscambio verbale fra le persone è naturalmente interessante per una rinnovata fiducia in una interazione sociale e politica positiva, soprattutto dopo lo scempio che aveva dilaniato l'Europa a partire dalla nascita delle dittature totalitarie fino alle guerre mondiali e agli stermini etnici. L'interesse specifico di questa tesi impone di soffermarsi con maggior cura su altre espressioni di rinnovato interesse e di nuovi tentativi di studio della retorica nel XX secolo. Il riferimento è soprattutto a quegli studi che hanno

---

<sup>79</sup> Ibid.

stabilito una connessione stretta fra retorica e linguistica, soprattutto nel campo dello studio dei testi poetici.

Nel 1949 viene pubblicato il libro di Heinrich Lausberg *Elementi di retorica*, in cui l'interesse dell'autore si concentra essenzialmente sulla predisposizione di un manuale che risulti utile nello studio dei testi letterario.

La retorica viene presentata come una delle discipline essenziali per comprendere il linguaggio letterario, soprattutto come «antidoto, come protezione contro una troppo rapida attualizzazione del contatto con l'individualità dell'opera d'arte e del suo creatore».<sup>80</sup> Questa sensibilità vuole distanziarsi da ipotesi di analisi letteraria di stampo biografico, volte alla ricerca dell'*voluntas auctoris*, appoggiando invece quella determinazione a ricercare nel testo letterario le ragioni stesse della dimensione sistematica e formale della lingua. La retorica, quindi, non è l'unico strumento di conoscenza che possa tentare una spiegazione ermeneutica del testo letterario, ma è necessaria a riconoscere l'autonomia delle forme e dei modi del testo letterario. Una delle distinzioni su cui si fonda la riflessione di Lausberg è quello fra discorso di consumo e discorso di ri-uso, una distinzione che centra una delle caratteristiche specifiche del testo letterario. Più volte, nel primo capitolo di questa tesi, si è sottolineato come proprio il testo letterario vede esplicitata, nella dinamica fra invenzione originale e trama intertestuale, una delle sue caratteristiche fondamentali. Riprendendo la distinzione posta da Lausberg, infatti, l'ambito entro cui studiare il testo letterario è quello specifico del discorso di ri-uso, tra cui si distinguono quei «discorsi fissati per una ripetibile evocazione di atti, socialmente importanti, di coscienza collettiva. Questi testi corrispondono a quanto [...] si presenta come 'letteratura' e 'poesia'»<sup>81</sup>, mentre il discorso di consumo viene individuato in tutti quei testi prodotti per esaurire la propria funzione interamente nella situazione specifica in cui viene messo in opera. Data questa iniziale distinzione appare evidente che la sfera del letterario, per Lausberg, è tutta proiettata su testi che nascono già pensati e

---

<sup>80</sup> Lea Ritter Santini, (prefazione a) Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna, 1969, pag. XVII.

<sup>81</sup> Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna, 1969, pag. XVII.

strutturati per sopravvivere alla situazione di enunciazione. La retorica proposta da Lausberg appare interessata a fornire una strumentazione ampia allo studioso di letteratura, una sorta di fondamento teorico che unifica le particolarità sincroniche del testo letterario con il pieno coinvolgimento di esso nelle dinamiche diacroniche dell'evoluzione linguistica e culturale della letteratura. I propositi, resi espliciti dall'autore, di uno studio approfondito ed esaustivo della retorica non vogliono comunque proporsi nell'ottica di una ridefinizione o di una trattazione parziale della materia. Dopo un periodo di studi di retorica rimasti marginali e laterali alla riflessione teorica sul linguaggio e sulle forme tradizionali di composizione dei testi, Lausberg ripropone un compendio di retorica che accetta i limiti che la modernità ha imposto al dominio retorico, riaffermando il valore funzionale e l'utilità applicativa che la retorica ha nei confronti del linguaggio letterario.

«Questo libro elementare sulla retorica letteraria si propone quindi il compito di un primo orientamento sul patrimonio di quegli elementi funzionali linguistici e intellettuali, tradizionalmente riconosciuti come portatori di funzione. Una volta identificati nel testo questi elementi funzionali, si presenta il compito della loro interpretazione rispetto al testo e alla situazione: si tratta cioè, di identificare la funzione di volta in volta attuale degli elementi funzionali. Il campo delle possibilità di funzione è lo spazio della libertà di chi parla, che non è mai arbitro assoluto».<sup>82</sup>

L'interesse evidenziato da Lausberg per una retorica del linguaggio letterario rappresenta un esempio di recupero sistematico e attualizzazione della retorica come scienza generale del linguaggio letterario, che si preoccupa di fornire un compendio utile al filologo ed allo studioso di letteratura per avvicinare i testi e proporsi di studiarli attraverso strumenti adeguati.

A differenza di questo aggiornamento della retorica tradizionale in una trattazione contemporanea della materia, altre esperienze, soprattutto sviluppatesi in ambiente francese nel secondo dopoguerra, si sono focalizzate

---

82 Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., pag. 4.

con maggior attenzione alla retorica del discorso figurato, trattando principalmente delle relazioni fra l'uso comune (o normale, quotidiano) della lingua e il suo uso letterario. La critica letteraria di scuola strutturalista, che si sviluppa in Francia a partire dagli anni Sessanta, accoglie molte degli spunti di riflessione che i teorici della letteratura, soprattutto le scuole formaliste russe e cecoslovacche, avevano elaborato fra il 1915 e il 1940 e che erano giunte nell'Europa continentale dopo la fine del secondo conflitto mondiale. Il presupposto su cui si basa l'ipotesi formalista è quello secondo cui «non si può spiegare l'opera partendo dai dati biografici dello scrittore e neppure dall'analisi della vita sociale che gli fu contemporanea».<sup>83</sup> L'interesse verso l'opera letteraria è soprattutto tecnico, volto a indagare il processo che determina l'atto dell'ideazione e della composizione dell'opera, con attenzione alle relazioni fra la forma e la funzione del segno letterario concepiti analogamente alla dicotomia saussuriana di significante e significato. In letteratura la forma specifica con cui viene concepita l'opera determina uno straniamento degli usi comuni della lingua, evidenziando la necessità di una teoria letteraria che indaghi i processi che determinano tale straniamento e che vanno ricondotti a funzioni specifiche che operano all'interno del testo.

### 3.3 La ridefinizione delle figure retoriche

Il testo che più organicamente si occupa di riprendere e rifondare un discorso globale sul linguaggio figurato è sicuramente la *Retorica Generale*, pubblicata nel 1970 dal Gruppo  $\mu$ . Questo gruppo di studiosi belgi (J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, Ph. Minguet, F. Pire, H. Trinon) rilegge tutta la tradizionale sistemazione delle figure retoriche alla luce delle teorie semiotiche diffuse in quegli anni. Lo studio della retorica come teoria delle figure della

---

<sup>83</sup> Tzvetan Todorov, *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, 1968, pag. 15.

comunicazione si pone in dialogo diretto con le opere di Paul Ricoeur (che dedica uno degli studi de *La métaphore vive* alla Retorica Generale) e Gérard Genette, ma tende ad una più profonda riflessione sui rapporti fra senso figurato e senso letterale, sul concetto di scarto fra linguaggio letterario e linguaggio comune. I concetti fondamentali su cui si fonda la retorica generale proposta dal Gruppo  $\mu$  sono quello di grado zero del linguaggio: «si può [...] definire il grado zero come quel limite verso cui tende, volontariamente, il linguaggio scientifico»<sup>84</sup> e quello di sema: il nucleo minimo sul piano del significato. La *Retorica Generale* nel suo tentativo di rifondare una retorica sulla base della semantica strutturale, riprende la trattazione ripartendo dai due punti d'arrivo che avevano contribuito a screditare la retorica nei secoli precedenti. Il limite di delimitazione del dominio retorico è ancora stabilito in rapporto alla lingua scientifica, considerata come forma linguistica neutra, non interessata a sfruttare le possibilità semantiche della lingua che devino da una supposta stabilità dei significati. Inoltre, la retorica proposta dal Gruppo  $\mu$  non si occupa della retorica come di una teoria generale del discorso, ma ne studia esclusivamente la potenzialità figurale in ambito comunicativo, aggiornando le premesse teoriche di riferimento e proponendo una nuova classificazione sulla base di quelle.

Per giustificare il concetto di sema, gli autori si richiamano esplicitamente alla teoria dei livelli di analisi della lingua proposta da Benveniste, attribuendole un significato più generale che si estende dal piano del significante a quello del significato. Analogamente ai tratti distintivi, che rappresentano la più piccola unità discreta sul piano del significante, il sema rappresenta l'unità minima portatrice di significato; entrambi questi elementi minimi non si manifestano nel discorso, che si struttura per unità di significazione, presenti ad un livello superiore. Per quanto riguarda invece il concetto di scarto dal grado zero della lingua, gli autori ricordano come si deve distinguere lo scarto obbligato e dovuto a insufficienze lessicali del sistema linguistico (uno scarto convenzionale, sistematico, che non produce sorpresa) dallo scarto retorico che

---

84 Gruppo  $\mu$ , *Retorica generale*, Bompiani, Milano, 1976, pag. 50.

include «le operazioni rivolte ad ottenere effetti poetici (nel senso di Jakobson) e che si trovano soprattutto nella poesia, nello humor, nel gergo eccetera».<sup>85</sup> La classificazione delle figure della comunicazione si esplicita nell'individuazione di quattro grandi gruppi di metabole (figure retoriche): i metaplasmi, che riguardano il livello della parola e il suo significante; le metatassi, che coinvolgono le frasi e la loro struttura sintattica; i metasememi, riferiti al livello della parola e del suo significato; i metalogismi, che coinvolgono il livello del discorso e le strutture di significazione. É evidente che questa ripartizione ricalca la tradizionale suddivisione dell'*ornatus* tradizionale per come Lausberg l'aveva riproposto: i tropi (che riguardano le singole parole) e le figure (che riguardano le connessioni di parole) a loro volta distinte fra figure di parola e di pensiero. Nel caso della neoretorica del Gruppo  $\mu$ , è determinante non tanto l'opera definitoria e classificatoria, quanto l'operazione di ricodificazione dei teorici fondamenti della retorica sulle basi della scienza del linguaggio e della comunicazione per come esse si è evoluta nel XX secolo. L'analisi operativa dei processi che determinano le diverse metabole conduce all'individuazione di lacune procedure che riguardano tutti e quattro i tipi di metabola, nello specifico le procedure sono: soppressione, aggiunzione, soppressione-aggiunzione, permutazione. Fra le metabole studiate nella *Retorica generale* è di particolare interesse quanto viene detto rispetto ai metasememi, cioè tutte quelle forme di sostituzione fra parole che modificano il contenuto semantico di una espressione. Per comprendere a pieno il ragionamento proposto ci si deve riferire al sema, l'elemento minimo semantico ed al semema, «un insieme di tratti semantici minimi, realizzato sul piano lessicale come lessema», che in un linguaggio meno tecnico si può far coincidere col termine 'parola'. I metasememi sono figure che mettono un semema al posto di un altro attraverso un meccanismo produttivo regolato dal processo della sostituzione. Nella *Retorica generale*, la teoria dei metasememi è stata la più studiata ed ha rappresentato un fecondo termine di paragone per esiti successivi degli studi retorici sui tropi. L'innovazione più significativa riguarda lo studio semantico

---

85 Gruppo  $\mu$ , *Retorica generale, cit.*, pag. 60

della metafora, considerata come il prodotto di due sineddoci e l'inclusione della metonimia come caso specifico di procedura metaforica. Il punto di partenza di tutta la riflessione è la possibilità di scomposizione del semema secondo un procedimento  $\Pi$ , distributivo, in cui i semi sono distribuiti nelle parti in cui il semema viene scomposto (per esempio. Albero= rami e foglie e tronco e radici...); o il modello di scomposizione  $\Sigma$ , attributivo, riferendosi ogni parte a un albero al quale sono attribuiti tutti i semi dell'albero, più dei determinanti specifici (per esempio: albero= pioppo o quercia o betulla o tiglio...). Di fronte alla configurazione di una metafora, la Retorica Generale ipotizza non tanto una sostituzione di senso, quanto una modificazione semantica di un termine.

Da un punto di vista formale, la metafora è riconducibile ad un sintagma in cui appaiono in modo contraddittorio l'identità di due significanti e la non-identità dei due significati corrispondenti. Questa infrazione alla logica (linguistica) provoca un procedimento di riduzione con cui il lettore cerca di validare l'identità.»<sup>86</sup>

Dal punto di vista dell'analisi semantica, la metafora rappresenta il processo più breve attraverso il quale la lingua può collegare due sememi differenti. Questo processo è rappresentabile dell'intersezione di due insiemi in cui il primo insieme rappresenta il semema di partenza, il secondo quello di arrivo e l'intersezione fra i due rappresenta il passaggio, ovvero i semi comuni che i due sememi contengono. In questi termini, essendo l'intersezione la rappresentazione di una sineddoche del primo e una sineddoche del secondo, che coincidono per similarità, la metafora si potrà considerare come l'intersezione di due sineddoci operato su sememi diversi, dalla cui scomposizione si evidenzino semi comuni. La traduzione linguistica di questo processo mentale semantico si concretizza nella sostituzione dei due sememi iniziali, con uno che è frutto dell'intersezione delle rispettive sineddoci sempre assente dal discorso e dalla realizzazione linguistica. Concepire il processo di

---

<sup>86</sup> Gruppo  $\mu$ , *Retorica generale, cit.*, pag. 162.



assimilazione di termini differenti come l'estensione dell'identità di due parti ottenute per sineddoche con l'identità totale dei termini di partenza, rappresenta una forma di essenzialità e concisione concettuale che permette di ascrivere la metafora fra le forme semantiche della brevità, come si vedrà nel capitolo successivo.

L'analisi di Paul Ricoeur sulla metafora rappresenta uno degli esiti più evidenti delle definizioni delle neoretoriche data da Gérard Genette, cioè 'retoriche ristrette'. Nel caso di Ricoeur infatti la serie di otto studi che compone il suo libro *La metafora viva*, pubblicato nel 1975, si compone di una ricostruzione sulla teoria retorica della metafora in una successione cronologica di approfondimenti che partono dal concetto aristotelico di metafora, fino agli esiti novecenteschi della riflessione che coinvolgono le teorie del Gruppo  $\mu$ , gli studi di psicolinguistica e di semiotica, per giungere ad una sua specifica definizione della metafora come 'metafora viva', che individua nella metafora una modalità di referenza e di conoscenza che travalica i confini della linguistica e della letteratura, per comprendere una modalità conoscitiva di portata filosofica. Una riflessione fondamentale in Ricoeur, ma presente anche in Todorov<sup>87</sup>, è quella che si ferma a riflettere sui tentativi di sistemazione organica delle figure retoriche su cui si sono concentrati diversi pensatori francesi durante il XVIII secolo e che ha segnato, storicamente, l'ultimo sussulto negli studi di retorica prima del declino che, per due secoli, ha derubricato quella materia dall'ambito degli studi letterari e filosofici. Come è già stato indicato nel paragrafo precedente, il dominio retorico aveva subito un forte restringimento cedendo sul piano della teoria dell'argomentazione alla lingua scientifica e scomparendo come repertorio della conservazione del sapere tradizionale, dei luoghi comuni e degli epiteti. L'unico ambito di studio in cui la retorica continuò ad avere uno spazio era quello della teoria delle figure, che viene ricordata come tropologia. Secondo Ricoeur:

«le déclin de la rhétorique résulte d'une erreur initiale qui affecte la  
théorie même des tropes, indépendamment de la place accordée à la

---

87 Cfr. Tzvetan Todorov, *Teorie del simbolo*, cit., pagg. 103-159.

tropologie dans le champ rhétorique. Cette erreur initiale tient à la dictature du mot dans la théorie de la signification. De cette erreur on n'aperçoit que l'effet le plus lointain: la réduction de la métaphore à un simple ornement». <sup>88</sup>

Ricoeur, riconoscendo il valore delle osservazioni di natura storica e culturale proposte da Genette, rintraccia le cause della perdita di rilievo dello studio dei tropi nell'inadeguatezza dei presupposti teorici che ne guidavano gli indirizzi e che, fino alla svolta degli studi di linguistica e semiotica del Novecento, non ne hanno permesso uno sviluppo utile ed esplicativo, tanto da relegare la retorica, ovvero la sua ultima branca di studi rimasta vitale, la tropologia, ad una semplice teoria dell'ornamento linguistico. Secondo Ricoeur, infatti, l'unico modello teorico di riferimento capace di dare fondamenti saldi ad uno studio della retorica è l'inclusione della trattazione della metafora come costrutto discorsivo e non come semplice sostituzione fra diverse parole. Lo studio delle figure retoriche, da Aristotele e per buona parte del XIX secolo si è fondata sul presupposto per cui una parola è portatrice di un'idea e che una stessa parola è costituita da diversi tipi di significato: letterale, figurato, proprio, improprio; la metafora, in questa prospettiva, rappresenterebbe l'uso del senso figurato di una parola al posto dell'uso letterale di un'altra. La linguistica del Novecento, di impronta saussuriana, rigetta questa visione individuando nella parola la struttura significante che, nel sistema della lingua, accoppia un significante ad un significato. Il significato, che in Saussure è definito come l'immagine mentale del significante, è unico, arbitrario e condiviso dalla comunità dei parlanti. Svanisce qualsiasi riferimento alle qualità possibili del significato: esso è una costruzione funzionale alla comprensione del sistema della lingua, non possiede gradi o attributi. Gli esiti di un tale fondamento della linguistica contemporanea ha subito, negli anni, aggiustamenti ed approfondimenti che si sono spinti ad indagare principalmente due aspetti della relazione fra significante e significato: il primo è l'aspetto studiato dalla semiotica, cioè il rapporto di referenza fra il segno acustico e la realtà esterna che esso individua;

---

<sup>88</sup> Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Édition du soleil, Paris, 1975, pag. 64.

l'altro è quello che amplia l'ambito di analisi della linguistica dal sistema alle concrete realizzazioni di esso nel discorso. Secondo l'indirizzo fornito da Benveniste, la semantica del discorso rappresenta un livello di analisi ulteriore rispetto ai livelli di analisi possibili verso il sistema dei segni che costituisce la lingua, «se ne deduce che con la frase si abbandona il campo della lingua come sistemi di segni, e si entra in un altro universo, quello della lingua come strumento di comunicazione, che si esprime nel discorso»<sup>89</sup>, ma questi due sistemi di analisi non si invalidano a vicenda e, anzi, restano validi entrambi, relativamente ai propri presupposti di base. La metafora, quindi, viene studiata da Ricoeur come evento semantico del discorso, quando se ne deve indagare l'apporto informativo e conoscitivo nell'economia dell'evento comunicativo che la contiene, ma viene anche approfondita come evento semantico che coinvolge il nesso referenziale fra parole e cose, fra mondo linguistico e realtà esterna. Entrambi questi aspetti intervengo a determinare grandi novità nello studio della metafora e Ricoeur, poggiando la propria ricostruzione su entrambi, spinge la propria indagine sulla metafora viva. L'intento dell'opera di Ricoeur è quello di studiare la metafora come «le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir que certaines fictions comportent de redecrire la réalité».<sup>90</sup> Lo studio della metafora, in Ricoeur, non è uno studio che può esaurirsi nello studio delle forme linguistiche e retoriche in cui essa si estrinseca. Prima ancora che un artificio della lingua attraverso il quale ottenere e preconstituire determinati effetti semantici, la metafora è una modalità di funzionamento del pensiero, essa, in definitiva, garantisce una forma di conoscenza che contribuisce a costituire un sistema filosofico di cui l'espressione linguistica rappresenta l'esito nella realizzazione del discorso.

### 3.4 L'atto della lettura

Lo sviluppo ulteriore degli studi letterari è rappresentato da tutte quelle teorie

---

<sup>89</sup> Emile Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, cit.

<sup>90</sup> Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, cit., pag. 11.

estetiche e letterarie che vanno sotto il nome di estetiche della ricezione o *reader oriented theory*, le quali si dedicano ad indagare il rapporto fra testo e lettore nelle dinamiche di determinazione del senso delle opere letterarie. Questa nuova sensibilità verso il ruolo attivo del lettore nell'operazione ermeneutica si può essere letta come la conclusione di una lunga ridefinizione degli studi di teoria letteraria, che ha occupato il XX secolo. L'analisi strutturale del testo poetico ha accentuato la discontinuità con l'ermeneutica storico-biografica sviluppata nel XIX secolo e, per attuare questo proposito, ha dato rilievo alla centralità del testo come struttura di segni da studiare e leggere autonomamente dal contesto storico in cui è nata e dell'evoluzione delle sue fortune critiche. Ciò che le teorie della ricezione estetica rinnovano è invece l'inserimento dell'opera letteraria in una dimensione relativa e mutevole di interpretazioni, sulla base delle possibilità che la critica strutturale offre in termini di studio e analisi dei rapporti interni al testo che possono aprirsi al confronto con l'effettiva ricezione. La scuola tedesca, rappresentata da studiosi quali Roman Ingarden, Hans Jauss e Wolfgang Iser non rinnegano la validità degli strumenti proposti dalle teorie formaliste e strutturaliste, bensì proseguono l'indagine testuale includendo in essa anche il ruolo e le prerogative del lettore o fruitore dell'opera così da giungere ad una visione complessiva delle opere letterarie, in quanto oggetti estetici inseriti in un processo comunicativo completo. Le diverse idee che guidano i tre autori ricordati si differenziano soprattutto per la diversità degli obiettivi della loro intenzione critica e si evidenziano nella maggior attenzione storico-sociologica alla ricezione delle opere da parte del pubblico (Jauss) o per un interesse fenomenologico alle dinamiche fra testo e lettore nell'atto stesso della fruizione. In questo lavoro, l'interesse maggiore riguarda la ricerca prodotta da Wolfgang Iser, soprattutto per il rilievo che alcune sue indicazioni metodologiche possono avere negli approfondimenti rispetto ai rapporti fra lettore e forme di *brevitas*.

L'opera teorica di Iser va ricercata in due testi pubblicati a breve distanza: *Il lettore implicito* del 1972 e *L'atto della lettura* del 1974, fra i quali il secondo si presenta come un lavoro maggiormente sistematico e teorico, mentre il primo si basa su esempi basati su letture di opere di narrativa.

A differenza di un processo ermeneutico orientato dal testo al lettore, in cui il testo preordina e prepara il percorso che il lettore deve seguire per comprenderne il senso, e questa è un'idea principalmente presente nell'ipotesi di Ingarden, Iser «contrappone fin dal principio il modello di una relazione bivalente, per cui il processo scorre sempre nei due sensi come interazione dialettica, facendo del testo una guida e del lettore un produttore attivo di significato».<sup>91</sup> Il testo letterario, secondo Iser, si caratterizza per la sua indeterminatezza, riscontrabile sia sul piano semantico rispetto al rapporto di referenza fra segni linguistici e realtà esterna, sia sul piano esperienziale nel rapporto fra l'esistenza del soggetto e l'orizzonte di aspettative legate al testo. A fronte dell'indeterminatezza connaturata al testo letterario, si sviluppa l'interesse di Iser per una concezione dell'opera come processo dinamico in sviluppo, non come oggetto statico e inerte che il lettore deve attivare: il valore estetico dell'opera risiede nella virtualità del suo significato e nella distanza fra il senso potenziale e quello effettivamente attivato nell'atto di lettura. La teoria di Iser ha incontrato critiche soprattutto concentrate a sottolineare il rischio che l'eccessivo rilievo al ruolo del lettore portasse ad una deriva soggettivistica dell'operazione ermeneutica, in cui ogni lettura privata e soggettiva fosse giustificata e ritenuta valida. In realtà questo rischio non è ravvisabile, in quanto la figura del lettore, in Iser, non coincide mai con la persona fisica che effettivamente compie l'atto di lettura, bensì con quella del lettore implicito nel testo «un modello idealizzato, una somma di predisposizioni che consentono all'opera di esercitare i suoi effetti; e come tale, come rete di risposta-invito, offre ad ogni lettore concreto un ruolo prestrutturato che lo induce ad afferrare il testo, per un'interazione necessitante».<sup>92</sup> Il lettore implicito è una funzione insita nel testo che, essendo un evento comunicativo, si organizza intorno ai poli pragmatici dell'emittente, del ricevente e del messaggio: lo specifico del testo letterario scritto è la necessità di ipotizzare figure virtuali che incarnino aspettative e punti di vista degli attori del processo di comunicazione assenti al momento dell'attivazione dell'opera.

---

91 Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani*, La Nuova Italia, Firenze, 1996, pag. 76.

92 Federico Bertoni, *ibid.*, pagg. 76-77

«It is generally recognized that literary texts take on their reality by being read, and this in turn means that the text must already contain certain condition of actualization that will allow their meaning to be assembled in the responsive mind of the recipient. The concept of the implied reader is therefore a textual structure anticipating the presence of a recipient without necessarily defining him: this concept prestructures the role to be assumed by each recipient or actively exclude him».<sup>93</sup>

In questa relazione di figure virtuali il testo si presenta come l'oggetto concreto che stabilisce la connessione fra autore e lettore, anche se la concretezza materiale del testo non va confusa con la sua virtualità di significato, rappresentata appunto dall'indeterminatezza semantica ed esperienziale. Nel testo, secondo Iser, l'assenza di un contesto comunicativo comune fra autore e lettore, l'indeterminatezza rispetto alla referenza, la partecipazione attività del lettore alla ricostruzione del senso creano uno spazio vuoto (inteso metaforicamente come uno spazio mentale, di significato, di senso) che necessita di essere colmato. In questa operazione di collaborazione a colmare il vuoto, testo e lettore attuano la propria effettiva attività solidale: il testo fornendo un contesto, un repertorio lessicale e concettuale, una traccia di senso; il lettore richiamando la propria competenza sia immaginativa che esperienziale per fornire spessore di verità all'opera. Nella relazione bivalente fra testo e lettore vanno evidenziate le caratteristiche che pertengono all'una e all'altra entità che entrano in relazione, partendo dal presupposto che entrambe sono entità funzionali, che non vanno identificate con un oggetto o una persona fisica che le incarnano: il lettore implicito rappresenta la funzione testuale del mancante e dell'assente, ovvero tutto ciò che rompe i limiti fisici della pagina scritta per costruire il complesso dell'opera letteraria stessa; il testo letterario rappresenta le rete linguistica concreta dei possibili effetti virtuali che il lettore può attivare nel processo ermeneutico. Entrambe queste entità

---

<sup>93</sup> Wolfgang Iser, *The act of reading*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1978, pag. 34.

virtuali, lettore implicito e testo letterario, si concretizzano nel lettore concreto e nella pagina scritta ad ogni effettivo evento ermeneutico, attualizzando la virtualità della ricezione estetica in modi originali ed autonomi.

Il testo letterario non può mai essere percepito come oggetto unitario, poiché il processo di lettura si struttura attraverso un tempo e si accompagna con una attività mnemonica e immaginativa che si modula e si ristruttura durante lo svolgimento temporale dell'appropriazione percettiva del testo da parte del lettore. La teoria della ricezione estetica proposta da Iser introduce, per spiegare questa modalità percettiva specifica nella relazione fra testo e lettore il concetto di punto di vista errante:

«The relation between text and reader is therefore quite different from that between object and observer: instead of a subject-object relationship, there is a moving viewpoint which travels along *inside* that which it has to apprehend. This mode of grasping an object is unique to literature».<sup>94</sup>

il punto di vista errante significa che l'appropriazione del testo da parte del lettore avviene per fasi e che il testo, che presuppone fra le sue funzioni quella del lettore implicito, è costruito perché ognuna delle ricostruzioni parziali di cui si compone non esaurisca il suo senso complessivo, ma guidi ad una ricostruzione graduale della complessità del senso che intende veicolare. Questa dinamica fra i vincoli che il testo presenta e la libertà di ricostruzione a cui il lettore è invitato è l'elemento fondante del testo letterario. La progressione delle strutture linguistiche che compongono il testo prefigurano un orizzonte d'attesa che il lettore continuamente percepisce, struttura e ristruttura: questa dinamica determina la natura indeterminata, mobile e virtuale del testo letterario. Secondo Iser «there are [...] two basic structures of indeterminacy in the text – blanks, and negation. These are essential conditions for communication, for they set in motion the interaction that take place

---

<sup>94</sup> Wolfgang Iser, *ibid.*, pag. 109.

between text and reader, and to a certain extent they also regulate it».<sup>95</sup>

Col termine *blank* (vuoto) Iser si riferisce a ciò che nella totalità del testo designa una mancanza, ad una funzione trasversale in tutto il testo letterario, che attiva la necessità della combinazione fra aspettative del lettore e formule testuali. Questo spazio semantico vuoto, che accompagna il testo in tutto il suo sviluppo, richiama la necessità di fornire all'atto comunicativo un contesto e attiva quindi le potenziali ricostruzioni del lettore affinché le strutture testuali siano ricombinate e possano essere percepite come coerenti. Il numero di blanks presenti all'interno del testo letterario fornisce il ritmo e la successione delle ristrutturazioni delle aspettative del lettore e produce un effetto di instabilità nella costruzione del senso di un'opera letteraria, fornendo al lettore non solo una sensazione, bensì un'esperienza concreta (quindi pragmatica) della natura instabile e indeterminata del testo con cui si pone a confronto.

«Between segments and cuts there is an empty space, giving rise to a whole network of possible connections which will endow each segment or picture with its determinate meaning. Whatever regulates this meaning cannot itself be determinate, for, as we have pointed out before, it is the relationship that gives significance to the segment – there is no *tertium comparationis*. Now, if blanks open up this network of possible connection, there must be an underlying structure regulating the way in which segments determine each other».<sup>96</sup>

Da un punto di vista funzionale i blanks rendono possibile l'organizzazione di un sistema referenziale di proiezioni che interagiscono fra loro, nel testo poetico queste proiezioni sono solitamente espresse dai modi lessicali e ritmici della voce lirica, dal filo (più o meno tenue) della narrazione, dalle caratterizzazioni degli ambienti e delle figure che compaiono nel testo, ovvero di tutte quelle componenti contenutistiche che, nel testo poetico, acquistano significato e spessore dalle strutture formali semantizzate del testo. Inoltre, i

---

<sup>95</sup> Wolfgang Iser, *ibid.*, pag. 182.

<sup>96</sup> Wolfgang Iser, *ibid.*, pag. 196.



blanks guidano il punto di vista errante del lettore all'interno delle selezioni che il testo propone, fornendo una regola di appropriazione del testo che non fornisca la formula risolutiva della connessione da operare. In terza istanza, i blanks invitano il lettore a convertire la focalizzazione tematica che il testo suggerisce in una nuova prospettiva, dove il nucleo tematico precedente sfuma in posizione di orizzonte e la nuova realtà tematica emerge come elemento di una nuova formulazione di tutto il contesto che contribuisce a comprendere il testo nell'atto ermeneutico.

Se il blank è l'operatore testuale che organizza l'asse sintagmatico della lettura, perché gestisce la tessitura delle prospettive testuali e agisce durante lo svolgimento temporale del processo di lettura, esiste un secondo operatore che entra in azione sull'asse paradigmatico della lettura, gestendo lo slittamento delle focalizzazioni che strutturano dall'interno le prospettive testuali: la negazione. La negazione agisce sul repertorio di conoscenze e di norme che costituiscono la coscienza del mondo del lettore ed agiscono quindi nella relazione fra l'esperienza esperita nella vita e la vita contenuta nei testi. Nel caso del testo narrativo è più intuitivo comprendere come il rapporto di rottura delle norme sociali di riferimento e di deviazione dei comportamenti sia collegato al concetto di negazione. Nel testo poetico, che specialmente nel XX secolo, ha abbandonato, ristretto, deformato la portata narrativa al suo interno, la negazione sembrerebbe avere un ruolo secondario. In realtà qualsiasi testo poetico propone una propria lettura del mondo sociale e culturale entro il quale è stato prodotto e agisce sul lettore anche in rapporto all'intersezione fra le norme e i modelli che esso presenta e quelli di cui il lettore è portatore. Ciò che differisce, nel testo poetico, è la modalità in cui questo riferimento al repertorio socio culturale si estrinseca: non saranno le azioni dei personaggi, non saranno le sequenze descrittive o le digressioni narrative. Un'ipotesi da proporre (dopotutto Iser non si occupa di testi poetici) è quella di estendere anche in questo caso le caratteristiche generali del testo poetico al concetto di negazione proposto in *The act of reading*. Visto che la caratteristica specifica del testo poetico è stata individuata nella preminenza semantica del dato formale su quello contenutistico, si sosterrà che le negazioni, così come i blanks,

all'interno del testo poetico andranno ricercate in tutti quegli elementi formali che strutturano il testo, poiché è la forma testuale, in poesia, ha indirizzare e strutturare il senso del testo. Per questo motivo, nel capitolo successivo, un approfondimento su alcuni dei principali strumenti retorici che producono effetti di brevità si baserà sui processi retorici di soppressione, intesi come indizi formali di ricostruzioni semantiche da parte del lettore.

### **3.6 Retorica e lettura**

Gli strumenti di analisi che fin qui sono stati ricostruiti nella loro dinamica storica e teorica saranno adoperati, nel capitolo successivo, per individuare le forme e i modi in cui la brevità opera, all'interno dei testi poetici, ricercando le determinazioni di effetti testuali che attivino nel lettore processi inferenziali e di costruzione mentale del senso. Le forme della brevità saranno raggruppate in gruppi concettuali che risultino ordinati e che si presentino secondo una progressione che ripercorra i gradi dei livelli di analisi linguistica che vanno da forme morfologiche e fonetiche di brevità (elisione), e fatti grammaticali (ellissi) e sintattici (paratassi), fino a fenomeni di brevità che coinvolgono la natura semantica del pensiero (reticenza). Quest'ordine di progressione non dipende da una gerarchia di valori di tipo qualitativo, ovvero i primi non valgono meno degli ultimi in termini di maggiore o minore apporto alla letterarietà e al valore assoluto dei testi, quest'ordine è funzionale soltanto alla linearità espositiva, ad una forma di successione di argomenti che vengono suddivisi e definiti, per quanto possibile, a seconda del livello linguistico in cui operano. Essendo queste forme della brevità valutate nei loro effetti entro le strutture dei testi poetici, infatti, sarebbe contraddittorio con quanto detto finora relegare gli effetti di tali forme di brevità a un effetto che non sia complessivo, che non riconfiguri sempre l'interesse della determinazione del senso di un testo.

Ogni forma di brevità e reticenza analizzata nei paragrafi successivi sarà valutata per il modo in cui le sue caratteristiche influiscono sulle ricostruzioni

inferenziali del lettore. Riferirsi a forme retoriche significa, infatti, richiamare degli effetti e questo non vuol dire identificare l'effetto con l'intenzione dell'autore, ma riconoscere a qualsiasi effetto una natura relazionale che si tende fra due poli, intenzione dell'autore e ipotesi del lettore, ma che utilizza come oggetto di confronto le forme linguistiche depositate nel testo. La forza illocutoria del testo, l'invito alla relazione collaborativa fra autore e lettore sono nel testo, che rappresenta materialmente il *medium* di un senso che si dà attraverso un incontro virtuale fra intenzioni autoriali e ipotesi ermeneutiche. Questa forza che si innesca dall'effetto delle forme testuali ha molte delle caratteristiche con cui Iser definisce il blank: è disseminato in tutta la trama testuale, opera come forza di focalizzazione nel testo, guida il punto di vista errante del lettore verso una piena inclusione del senso del testo nella propria esperienza esistenziale.

Le forme retoriche e i modi della ricezione, accomunati dalla ricerca bilaterale di effetti che convergano per la comprensione del testo, saranno gli strumenti di analisi che questa tesi utilizzerà sia nello studio delle forme della brevità, che nell'esame critico dell'opera in versi di Giorgio Caproni.

A questo proposito sarà opportuno, già da ora, stabilire quale volontà guiderà sia la ricostruzione teorica delle forme della brevità, sia la lettura dei modi con cui un autore specifico predispone quelle forme. Per tentare di spiegare con quale sensibilità verrà presentato il lavoro da qui in avanti ci si soffermerà, prendendo spunto dalle acute riflessioni proposte da George Steiner in un articolo apparso sulla rivista *New Literary History* nel 1979, rispetto a quella che viene individuata come una dicotomia non colmabile fra critico e lettore. L'andamento dell'argomentazione di Steiner si fonda sul riconoscimento di due ambiti culturali, che ascriverebbero l'azione del critico alla ricerca epistemologica, oggettiva, distanziante, realistica e l'azione del lettore ad una azione ontologica, esperienziale, soggettiva. Il critico, secondo Steiner, vive la propria relazione con il testo nella necessità di distanziarsi da esso, mettendo in pratica diverse strategie di allontanamento del testo da sé, per riuscire ad ottenerne una analisi neutra che dichiari da principio l'arbitrarietà dell'azione critica e la necessità di stabilire giudizi di valore che comparino, confrontino e

classifichino le opere letterarie. Quindi:

«the critic functions at a certain distance. The determination (and honest explication) of the distance, the space in and through which his purposive action is executed, are the integral facts of its ordering, legislative sight. Secondly, [...] he is distant from and 'distant to' an object, a substance which he finds and situates 'out there'. He focuses on, he sights and appraises 'something' which is particular, contingent presence. This is the classical scenario, there is no fusion between perceiver and perceived».<sup>97</sup>

Steiner stesso riconosce come l'evoluzione della teoria critica (quella fin qui ricostruita sommariamente si richiama direttamente al New criticism anglosassone, alla critica strutturalista degli esordi) «imagined, metaphorized the 'nonobjective' phenomenological status of the poem»<sup>98</sup> concendendo ad un 'inconoscibile' che, di natura estetica e psicologica, rimane tale finché l'operazione critica non lo scopre, svelandolo.

L'azione del lettore, nella definizione steineriana, si identifica con un'azione che non riconosce al testo lo status di oggetto, in cui il lettore:

«situates himself within, rather than traversing it with conventional concession and logical embarrassment, the supposition that the text, the work of art, the musical composition are data not in the 'scientific' or realistically objectified sense, but in the primary and archaic signification of 'that which is given to us'. That they are not 'objects' even in special 'aesthetic' category, but 'presences', 'presentment' whose existential 'thereness' (Heidegger's word) relates less to the organic, [...] than [...] to the 'transubstantiation'»<sup>99</sup>

---

97 George Steiner, *"Critic"/"Reader"*, in *«New Literary History»*, The university of Virginia press, 1979, pag.432.

98 George Steiner, *"Critic"/"Reader"*, in *«New Literary History»*, The university of Virginia press, 1979, pag.439.

99 George Steiner, *"Critic"/"Reader"*, in *«New Literary History»*, The university of Virginia press, 1979,....., pag.440.

Il testo, nel suo rapporto di unificazione col soggetto, diviene una 'vera presenza'<sup>100</sup> nella sua relazione esistenziale con il lettore che, proprio per la natura stessa del testo, non può operare quella reificazione che il critico presuppone alla propria operazione di lettura. L'atto del lettore si caratterizza quindi secondo alcune caratteristiche specifiche: la purezza, che in questo contesto rappresenta l'operazione disinteressata di lettura (opposta all'intento classificatorio del critico); l'irriducibilità, che significa intraducibilità della presenza del testo in altre forme (le forme parassitarie di scrittura critica). Il senso del testo cui perviene il lettore è sempre ambiguo e parziale.

In definitiva, «the critic keeps his distance. This retention is the condition of his ordering, magisterial focus. The reader attempts to negate the space between the text and himself. He would be penetrated by, immersed in its presentness».<sup>101</sup>

La riflessione su questa opposizione fra critico e lettore (lo stesso Steiner definisce le sue ricostruzioni come delle 'nearfictions' in conclusione all'articolo) stimola un'ulteriore approfondimento rispetto ai modi con cui, in questa tesi, ci si appresta ad operare sui testi. Il fulcro attorno a cui tutta l'argomentazione di questo lavoro ruota è il testo, considerato come l'elemento che deve la propria specificità all'oscillazione della propria natura fra entità reale ed entità virtuale. Il primo capitolo è tutto costruito a dimostrare che il testo è definibile soltanto attraverso l'accettazione che la sua esistenza, usabilità, trasmissione e codifica sono definite dalla tensione fra la concretezza della sua presenza materiale e la virtualità del proprio senso, attraverso gli strumenti della linguistica testuale e dalla pragmatica. Considerare il testo come oggetto della comunicazione linguistica significa già riconoscere in esso i tratti salienti dell'evanescenza, dell'inafferrabilità, della complessità della sua natura e della

---

100 Il riferimento al testo quale 'vera presenza' sarà uno dei concetti chiave della successiva trattazione di George Steiner. Nell'articolo qui citato la terminologia appare ancora in una sua fase definitoria embrionale. Cfr. George Steiner, *Vere presenze*, Garzanti, Milano, 1989.

101 George Steiner, "Critic"/"Reader", in «New Literary History», The university of Virginia press, 1979,....., pag.443.

sua trattazione teorica. A questo, però, si aggiunge l'innegabile oggettualità di ogni testo scritto, la sua cristallizzazione in segni prima (le lettere) e, conseguentemente, in oggetti fisici che li contengono (i libri). Andrà riconosciuta, al testo, una doppia natura, una doppia possibilità di essere presente nella realtà quotidiana, sia fisica che virtuale, di ogni persona o, meglio, di ogni società. Riprendendo il criterio su cui si basa la distinzione fra critico e lettore proposta da Steiner, il criterio della distanziamento o oggettivazione del testo, è utile far notare come una delle debolezze di tale argomento sia da riscontrare non tanto negli effetti deleteri che Steiner imputa al processo di separazione che il critico mette in opera verso il testo, bensì nel fatto che Steiner tralasci di approfondire la natura oggettuale che il testo possiede prima ancora di essere ascritto, dal critico, nel processo ermeneutico, oggettivante. Per sostenere ciò, si consideri la tesi che regge tutta l'opera di studioso di Walter Ong, il quale fa risalire all'avvento della scrittura la separazione fra il mondo della comunicazione letteraria come presenza e il mondo separato del testo, enfatizzato notevolmente dall'introduzione della stampa.

«La stampa portò a estreme conseguenze la trasformazione, o la presunta trasformazione, del suono vivo, evanescente delle parole alla presunta permanenza dello spazio visivo. La trasformazione iniziò con la scrittura alfabetica, poiché l'alfabeto trasforma il suono in spazio con una efficienza completamente sconosciuta ad altri sistemi di scrittura[...]. Ma l'oggettivazione potenziale implicita nella scrittura non venne realizzata completamente fino a che non nacque la stampa».<sup>102</sup>

I testi con cui lettori o critici, per rifarsi alla dicotomia steineriana, si confrontano sono estratti dal mondo della presenza vivente perché affidati alla spazialità della pagina e vengono percepiti come oggetti poiché essi esistono solo nella traduzione silente del suono sulla superficie del foglio. La scelta di sfruttare sia gli strumenti conoscitivi che la retorica ha tramandato e

---

<sup>102</sup>Walter J. Ong, *Interfacce della parola*, cit., pag. 296.

aggiornato alla luce della linguistica e della semantica strutturale, sia la teoria della ricezione estetica nella formulazione che di essa ha dato Wolfgang Iser, rappresenta il tentativo di riconoscere, accettare e sfruttare una complessa rete di espedienti teorici che non sminuiscano quella che è stata definita la doppia natura del testo (oggettuale e virtuale). Sulla base di questo assunto che presuppone la reificazione dei testi, non da parte del critico, ma per la loro natura stessa di *media* che declinano in uno spazio fisico determinato contenuti virtuali da attivare durante la lettura, la distinzione così netta proposta da Steiner non sarà alla base della seconda parte di questa tesi. Il criterio operativo che guiderà le letture testuali sarà quello della applicazione di alcune teorie letterarie, che si esplicitano in argomenti scelti e misurati sulle specificità dei testi poetici. La necessità di stabilire a priori che cose si intende per testo poetico, l'utilizzo di criteri funzionali quali le figure retoriche e la teoria della ricezione estetica, la riflessione sul rapporto fra scrittura e significazione, occupano la prima parte di questa tesi, ma sono necessari a liberare l'azione ermeneutica verso l'opera poetica che si proporrà in seguito. Le teorie letterarie saranno considerate come un termine medio fra le categorie proposte da Steiner, eccessivamente caratterizzate per definizioni oltremodo rigide e inconciliabili; le teorie letterarie forniscono e dichiarano gli strumenti e i presupposti che muovono il lettore, rendendolo capace di impossessarsi del testo una volta chiarite le proprie competenze, istanze, fantasie.

«Modern theories have broadened the focus, as the work of art is no longer conceived as something given in isolation but is always viewed in relation to its interaction with its context and with its recipient.[...] Generally speaking, the emphasis of modern theories is on relationships between the work of art, the dispositions of his recipient, and the realities of its context. Theories translate the experience of art into cognition which – being criterion-governed – provides an opportunity for a heightening of awareness, a refining of perceptive faculties, and a conveying of unfalsifiable knowledge. Furthermore, theories set out to explain the social and anthropological function of art, and finally, they serve as tools for

charting the uman imagination, wich is after all the last resort human beings have to sustaining themselves».<sup>103</sup>

Definire una teoria che si crea sull'utilizzo di terminologie e presupposti presenti in altri tentativi teorici rappresenta di per sé la scelta di porsi in dialogo con le riflessioni attorno al fatto poetico operando una scelta di sintesi, dichiarata e argomentata. Si eviterà un'operazione analitica verso i testi, nel senso che si approfondirà con cura il repertorio operativo degli strumenti di lettura; si eviterà una lettura aderente alle sole istanze del ricevente, perché imprescindibile la centralità del testo nella comunicazione poetica; si proporranno letture testuali dopo aver evidenziato quale teoria poetica fonda la ricerca, le scelte, le sensibilità, le emozioni. Pur concordando con una necessaria presa in considerazione della relazione intima e soggettiva coi testi, pur sviluppando tutte le potenzialità che l'appropriazione di un testo in quanto 'vera presenza' possa veicolare, pur ripercorrendo l'opera in versi di Giorgio Caproni attraverso una serie letture testuali che non intendono proporre un sistema interpretativo chiuso e definitivo, la scelta operativa che indirizza questa tesi non opera una scelta all'interno della proposta di Steiner fra azione del critico e azione del lettore, si sceglie una strada media e meno ideologica che è quella della teoria letteraria come presupposto di una reale possibilità di appropriazione dei testi. Sia il testo con le sue forme, che il lettore con la sua opera di inferenza sono i poli che entreranno in gioco nella definizione delle forme delle brevità, per come retoricamente sono state individuate e studiate; nell'individuazione degli effetti che essi veicolano, nelle intenzioni dell'autore e nelle ricostruzioni del lettore; nei modi in cui un poeta, Giorgio Caproni, ha formulato la propria esperienza di scrittore di versi.

### 3. La brevità nei testi poetici

---

<sup>103</sup>Wolfgang Iser, *How to do theory*, Blackwell, Malden, 2006, pag. 9.



All'interno delle risorse d'analisi che retorica e teoria della ricezione estetica predispongono per l'interpretazione dei testi poetici è possibile operare una scelta operativa e selezionare alcuni ambiti di studio, senza perdere la possibilità di uno sguardo completo sul fatto poetico. La scelta di occuparsi della brevità rappresenta una scelta all'interno delle numerose altre possibili strade che la ricerca avrebbe potuto intraprendere. La decisione di restringere questa ricerca alla brevità è dovuta a diversi fattori che, in questa introduzione al capitolo terzo verranno esplicitati e che assumeranno un significato più chiaro in seguito, quando si affronterà lo studio dell'opera in versi di Giorgio Caproni.

In prima istanza la scelta di occuparsi della brevità è dovuta alla possibilità di applicazione di un tale concetto a molteplici aspetti delle funzioni testuali. Infatti, anche se la brevità a livello testuale rappresenta un esito ben preciso di altrettante ben definite figure retoriche, essa si caratterizza per una implicazione ulteriore che esula dalla semplice strutturazione del discorso e del testo, interessando in primo luogo i processi cognitivi. In questo senso non va confuso il processo mentale che struttura le credenze, le emozioni, le percezioni con il risultato linguistico che ne deriva. Fra mondo mentale ed espressione linguistica esistono trasparenze e forme di congruenza, ma non esistono automatismi di sovrapposizione totale e, tanto meno, una identità genetica. Il linguaggio, infatti, è evento comunicativo, il che presuppone una intenzionalità diretta verso l'esterno che accetta la sfida della relazione e si affida ad uno strumento che possiede molte delle caratteristiche necessarie affinché la relazione, di natura comunicativa, possa realizzarsi e possa attivare un interscambio che realizzi i fini tanto dell'emittente quanto del ricevente. La natura cooperativa della comunicazione linguistica resta comunque un atto cognitivo, ovvero un atto che ipotizza un incremento della conoscenza, dell'esperienza, della sensibilità verso ciò che è esterno al solo soggetto. Quindi si giustifica una inclusione della brevità fra i processi cognitivi perché trova espressione in determinate forme retoriche, perché attua le sue specifiche caratteristiche attraverso le procedure discorsive ad un grado di complessità elevato e perché si definisce all'interno di una relazione in cui ogni partecipante

è portatore di istanze non semplificabili.

Un altro dei motivi per cui è stato approfondito il rilievo che la brevità e la reticenza hanno nell'ermeneutica dei testi poetici è legato ad una precisa caratteristica della poesia contemporanea, che può essere individuata tanto nelle novità d'ordine tecnico, quanto nella novità dei contenuti trattati. Sul piano della novità tecnica l'evento più significativo che ha investito la poesia del Novecento è stato l'abbandono delle forme metriche chiuse della tradizione e la sperimentazione di forme metriche aperte. La metrica nuova del Novecento può assumere tratti di opposizione e repulsione violenta verso qualsiasi forma della tradizione metrica nazionale, oppure può aprirsi ad un dialogo diacronico fra le forme tramandate nei secoli e i presupposti di innovazione libera che scaturiscono nel confronto e nell'adeguamento della tradizione alla contemporaneità; entrambe le sensibilità appena descritte, comunque, non possono rifuggire da ciò che la metrica per sua intima natura ha sempre rappresentato per la scrittura e la lettura poetica: la predisposizione di una tessitura ritmica e prosodica del testo capace di costituirne la specificità comunicativa, che ne struttura il senso a partire dalla modulazione dei silenzi e dei suoni nel testo. Thomas Stearn Eliot, in un saggio<sup>104</sup> apparso nel 1917 attacca quelle scuole poetiche che esaltano la propria discontinuità rispetto alla tradizione inneggiando alla poesia scritta in versi liberi. L'argomentazione di Eliot è interessata a scardinare quelle scuole poetiche che negano al verso libero un legame diretto e stretto con la tradizione poetica precedente:

«In una società ideale possiamo immaginare che le buone novità scaturiscano naturalmente dalla buona tradizione; di una società che così fatta si potrebbe dire che ha una tradizione vivente. Invece in una società inerte, quale la nostra attuale, la tradizione degenera facilmente in superstizione e perciò è necessario ogni volta il violento stimolo della novità [...]. Il *vers libre* non ha neppure la scusante di una polemica ; è un grido di guerra che invoca libertà, mentre in arte la libertà non esiste. E poiché il buon *vers libre* tutto è fuorché libero,

---

<sup>104</sup>Cfr. Thomas Stearn Eliot, *Reflections on "verse libre"*, in «New Stateman, VIII, 204, 3 marzo 1917.

sarebbe meglio definirlo sotto altra etichetta».<sup>105</sup>

Con queste parole nette e univoche Eliot non si vuole proporre come un attempato nostalgico delle forme metriche tradizionali, ma contesta la pretesa rivoluzione operata dall'uso del verso libero in poesia, soprattutto per la natura negativa della definizione che i sostenitori della nuova versificazione ne danno. Mancanza di rima, assenza di metrica e mancanza di forma sono le tre caratteristiche negative con cui Eliot definisce e riassume le teorie del verso libero di inizio Novecento, riscontrando però come «la libertà è vera soltanto quando la vediamo distaccarsi sullo sfondo di limitazioni artificiali»<sup>106</sup>, poiché «il fantasma di qualche metrica potrà sempre aleggiare anche tra le pieghe del più libero dei versi».<sup>107</sup> Alla luce della riflessione proposta da Eliot, quale ruolo giocano le forme di brevità che maggiormente incidono sulla struttura prosodica della versificazione contemporanea? Se tradizionalmente le forme di elisione ed ellissi determinavano la specificità di sistemi metrici maggiormente bloccati in forme ricorrenti di quantità riconoscibili, all'interno della metrica del Novecento quale ruolo avranno le accelerazioni, le sincopi, i dinamismi nelle strutture metriche contemporanee? Per rispondere a queste domande, si dovrà assumere un punto di vista analogo a quello proposto da T. S. Eliot rispetto all'evoluzione formale dei testi poetici: le procedure retoriche che sfruttano e producono effetti di brevità sono le stesse sia prima che dopo l'emersione della rinnovata sensibilità poetica del tempo contemporaneo. Non esiste, insomma, una brevità tipica della poesia contemporanea che annulla o rinnega quella precedente, il repertorio degli strumenti è lo stesso, che si declina all'interno di una 'tradizione vivente', che si evolve. Gli esiti con cui la brevità si presenta ed è accolta nella pratica ermeneutica contemporanea, sfruttando gli stessi processi che tradizionalmente la retorica ha studiato, costituiscono il contesto contemporaneo in cui avviene la comunicazione letteraria e rappresentano la reale novità che ha portato, in questa tesi, a

---

<sup>105</sup>Thomas Stearns Eliot, *Opere*, Bompiani, Milano, 1992, pag. 268.

<sup>106</sup>Ibid., pag. 272.

<sup>107</sup> Ibid., pag. 271.

studiarne approfonditamente le forme ed i modi.

Sul piano del rinnovamento contenutistico e tematico del discorso poetico dell'ultimo secolo deve riconoscersi alle forme reticenti, concise e, dunque, alla brevità, un'importanza essenziale. La poesia contemporanea ha abbandonato la ricerca di definizioni universali del proprio statuto in nome di una privatizzazione delle esperienze poetiche che, anche all'interno di scuole e gruppi che si sono riconosciuti in poetiche condivise e comuni, ha sempre dato esiti difformi e personali, operando sui singoli una sorta di trasporto centrifugo di progressiva autonomia e eccentricità. La restrizione delle poetiche universali in poetiche personali (autoriali) lascia comunque trasparire un minimo denominatore comune alla maggior parte delle esperienze contemporanee: la riflessione metalinguistica o metacognitiva come sottofondo comune alla ricerca poetica guardata nel suo complesso. Per limitarci all'esempio della poesia italiana: sia gli slanci più potenti e convincenti dell'ermetismo che propone come esito una sorta di «diario metafisico di figure assolute, un'ontologia della persona»<sup>108</sup>, sia gli esiti di poetiche maggiormente interessate alle inarcature sperimentali delle avanguardie futuriste e dadaiste che tendono a «tramutare l'immobilismo della scrittura in voce e in gesto, esaltati dall'autonomia della materia verbale»<sup>109</sup>, pongono tutta la loro attenzione sulla riflessione linguistica, per proporre un linguaggio poetico adeguato a tradurre sulle pagine questi nuovi contenuti. Gli esiti dell'esperienza dell'ermetismo e delle avanguardie forniscono una risposta: una lingua fulminea, istantanea, che traduca la velocità del mondo meccanico contemporaneo, per i futuristi; una lingua assoluta, analogica e reticente, che nella scelta del silenzio rappresenta il «misticismo razionalistico»<sup>110</sup> della lirica pura, per gli ermetici. Le scelte di contenuto anche di correnti poetiche distanti lasciano emergere una sensibilità affine rispetto allo scandaglio dello spazio vuoto che la parola abbandona sulla pagina e nella mente del lettore.

---

108Andrea Battistini – Ezio Raimondi, *Le figure della retorica*, cit., 1984, pag. 470.

109Ibid., pag. 437

110Ibid., pag. 470.

La scelta di approfondire lo studio delle forme di reticenza e di brevità sono giustificate attraverso l'estrapolazione di tre snodi concettuali: la brevità come modello cognitivo, la relazione fra metrica contemporanea e procedure di soppressione, l'adeguamento linguistico ai nuovi temi attraverso la reticenza. Questi snodi saranno ripresi ed ampliati nel capitolo 4, quando la ricostruzione del contesto storico che accoglie e nutre i versi di Giorgio Caproni e la lettura delle sue poesie renderanno manifesti ulteriori motivi e ragioni per fare dello studio delle forme e dei modi della brevità e della reticenza, uno studio complessivo sulla poesia italiana contemporanea.

### **3.1 Brevità: forme e modi della soppressione**

Le caratteristiche strutturali del testo poetico, da identificare con i sette criteri di testualità (§ 1.1), le categorie della retorica, nelle ridefinizione dei fondamenti proposti dalle neoretoriche (§ 2.2) e le riflessioni teoriche sulla ricezione dell'opera letteraria, soprattutto quelle di stampo fenomenologico (§ 2.2) offrono tutte spunti di riflessione per ragionare attorno agli effetti, alle dinamiche interpretative e agli esiti estetici della brevità nei testi poetici. Per quanto concerne il testo poetico, la brevità è l'effetto che si ottiene attraverso diverse procedure grammaticali e retoriche e può essere studiato a diversi livelli riferendosi a processi che si individuano con le classi dell'elisione (livello morfologico), dell'ellissi (livello grammaticale e sintattico) e della reticenza (livello della strutturazione del contenuto).

I processi e le forme della brevità sono riscontrabili in tutti gli esempi di testualità, ma si differenziano a seconda dell'effetto, effettivo o presunto, che contribuiscono a veicolare nella relazione fra testo e lettore al momento della determinazione del senso. La brevità non sempre rappresenta una deviazione rispetto alla norma e all'uso comune e quotidiano della lingua, essa rappresenta,

in molti casi, una necessità della lingua per evitare effetti di ridondanza che potrebbero pregiudicare la chiarezza dei messaggi e minare la riuscita del processo comunicativo. La lingua, soprattutto nell'interscambio dialogico quotidiano, risponde a criteri di praticità ed economia comunicativa che portano alla formulazione di messaggi sintetici, snelli, concisi, per consentire un effettivo scambio dialogico dei ruoli in cui domande e risposte, richiami e interruzioni, racconti e osservazioni possano riguardare e coinvolgere entrambi gli interlocutori senza il predominio di uno sull'altro. Nel caso della lingua scritta, la necessità di rendere palesi i riferimenti interni al testo col fine di rendere il messaggio non ambiguo, portano ad una più ricca trama di richiami e connessioni grazie ai quali il controllo del ricevente sul testo può essere più sicuro per ricostruirne il senso, gli elementi principali che contribuiscono a costruire la trama dei rimandi sono da riconoscere fra tutte le espressioni deittiche (deissi testuali) e nei richiami pronominali. Quanto appena ricordato non significa che il testo scritto non conosca forme di brevità, ma vuole sottolineare come queste siano vincolate alla sua natura e siano guidate dalla volontà comunicativa, cioè la trasmissione del messaggio e la predisposizione di un testo che possa essere compreso nel momento della lettura. Esiste, si potrebbe dire, un uso della brevità giustificato da criteri di economicità linguistica che invece che produrre effetti di scarto fra una lingua supposta al suo grado comune e una lingua creata per ottenere determinati effetti estetici agisca verso la semplificazione delle forme per evitare messaggi eccessivamente ricchi di informazioni e fuorvianti. L'uso delle brevità nei testi poetici, se ipotizziamo la lingua poetica come quella particolare modalità espressiva che ricerca effetti di tensione verso l'ambiguità semantica o l'indeterminatezza espressiva, dovrebbe rappresentare un uso parziale della brevità che ne eviti le implicazioni economiche e semplificatrici, per evidenziarne soltanto la componente che complichì la determinazione chiara del senso. Ma, coerentemente con quanto sostenuto nei capitoli precedenti, le specificità del testo poetico non mirano ad una limitata serie di effetti, in opposizione alle qualità della lingua comune, bensì utilizzano tutte le risorse dell'espressione linguistica per rendere efficace il processo comunicativo che si desidera

ottenere. Le forme e i modi della brevità, nei testi poetici, mirano alla determinazioni di quegli effetti che sono ritenuti essenziali alla predisposizione di una situazione comunicativa che, culturalmente, è indicata col nome di poesia. La caratteristica peculiare di tale situazione comunicativa aggiunge, senza sottrarre, implicazioni e ricerca di effetti specifici. Nel caso del testo poetico scritto, si aggiungono particolari usi di forme, ma non vengono meno le specificità generiche di qualsiasi altro testo scritto: l'implicazione semantica che possiedono tutti gli elementi che costituiscono il testo poetico induce ad una attenzione aggiuntiva ad ogni intervento sulla struttura testuale, per poter valutare gli influssi che questi hanno sul piano ritmico, metrico e semantico.

I procedimenti, le forme e i modi della brevità, in tutte le tipologie testuali si possono ricondurre a pochi grandi concetti operativi, che si differenziano per gli effetti che producono nella struttura testuale, per il livello linguistico in cui operano, per gli effetti che producono sul lettore. Le forme della brevità non sono differenti a seconda del testo a cui si applicano, poiché non sono altro che operazioni che il sistema linguistico prevede in ogni sua concreta realizzazione; i modi con cui quelle forme interagiscono nel sistema comunicativo sono determinati invece dalle scelte che l'autore del testo e il lettore compiono per fornire un senso all'evento comunicativo a cui partecipano. La suddivisione che verrà proposta non ha alcun carattere operativo, ma è utile alla chiarezza espositiva con cui saranno presentati i quattro concetti operativi che saranno analizzati in questo paragrafo: elisione, ellissi, paratassi, reticenza; tutti questi possono essere ricondotti ad un procedimento ancora più generale che la retorica classica, e le neoretiche, hanno sintetizzato con il termine di soppressione.

## **3.2 Brevità ed elisione**

Il primo delle forme di soppressione che sarà analizzato è quello dell'elisione che si determina a livello grafico, segnalata dall'apostrofo, quando avviene la caduta della vocale finale atona di una parola davanti alla vocale iniziale della

parola che segue. L'elisione, che nel linguaggio parlato è spesso usata senza una precisa normatività, è connessa alla velocità nella pronuncia, segue regole precise nella lingua scritta e, nella tradizione metrica, si declina in diverse figure che hanno implicazioni nella scansione dei versi. Nel processo di elisione propriamente detto la prima delle due parole subisce la perdita della propria vocale finale a causa dell'incontro con la prima lettera che costituisce la parola successiva: l'elisione avviene soltanto nel caso specifico di quel determinato incontro di suoni vocalici, quindi «la parola che ha perso la vocale deve necessariamente appoggiarsi a quella seguente»<sup>111</sup> fondendo l'ultima sillaba con la prima dell'altra parola in un'unica enunciazione. Diverso è il caso del troncamento, in cui una parola perde la vocale finale sia davanti a vocale che davanti a consonante della parola seguente: il troncamento non determina la fusione sonora delle due entità, la parola elisa può pronunciarsi separatamente e non è necessario il segnale dell'apostrofo. Le maggiori implicazioni che i processi di elisione determinano in un testo di poesia hanno a che fare con la trama ritmica del verso, la disposizione delle cesure e degli ictus all'interno del verso, gli effetti sulla pronuncia nella lettura: aspetti che posseggono un valore aggiunto in quei testi ove si scelga di attuare una strategia metrica regolare.<sup>112</sup> È comunque semplice comprendere come nella metrica tradizionale italiana, di base sillabica, le forme di elisione all'interno del verso abbiano un ampissimo rilievo, proprio perché il computo sillabico subisce una deformazione a seconda che il verso presenti o meno procedure d'elisione. Altri metaplasmi che intervengono attraverso una soppressione di lettere o sillabe nel corpo della parola sono l'apocope, la caduta di uno o più elementi terminali (signor, gran, san, ecc.); la sincope, l'eliminazione di uno o più suoni all'interno di una parola (spirto, comprare, ecc.); l'aferesi, la soppressione di una vocale o una sillaba al principio di una parola (rena, scuro, ecc.). Se l'elisione rappresenta la fusione di

---

<sup>111</sup>Mario Ramous, *La metrica*, Garzanti, Milano, 1984, pag. 147

<sup>112</sup> Proporre una distinzione fra metrica regolare e metrica tradizionale significa riferirsi sia ai testi poetici prodotti nel passato, in cui le strutture metriche erano regolari e chiuse e non tolleravano infrazioni ripetute delle forme, sia riferirsi a tutti quei testi prodotti attraverso la rivisitazione novecentesca delle metriche tradizionali, in cui verso libero e verso metrico esistono sempre in una relazione di dinamica contaminazione; tutto ciò in riferimento alle strutture metriche a base sillabica, come quelle italiane.



sillabe contigue, previa perdita di una delle vocali e conseguente segnalazione grafica dell'apostrofo, esistono anche forme simili di fusione sonora fra parole adiacenti non segnalate da alcun segno grafico, in cui non c'è alcuna scomparsa di lettere (suoni). In particolare ci si riferisce alle figure metriche della sinalefe e sineresi. La sinalefe si definisce come la fusione di due vocali contigue e appartenenti a parole contigue, senza eliminazione delle stesse; la sineresi è la fusione di due vocali adiacenti nella stessa parola e appartenenti a sillabe diverse. Nel caso della sinalefe e della sineresi, entrambe figure che attuano processi di soppressione, è interessante rilevare che ad essere soppresso non sia tanto un elemento minimo o la sua segnalazione grafica (lettera) come nel caso dell'elisione; nel caso dei due metaplasmi citati ad essere soppresso è il silenzio, la pausa d'enunciazione che solitamente, per quanto breve, si interpone fra l'emissione dell'aria nella produzione dei suoni sillabici. Dal punto di vista della trama fonica e ritmica del verso, i procedimenti di fusione sonora di sillabe contigue all'interno di parole (sineresi) e di sillabe vicine di parole successive (sinalefe) determina un andamento maggiormente scorrevole del verso e delle sue suddivisioni ritmiche interne. L'effetto sarà maggiormente efficace quando questi metaplasmi si trovino in posizioni speciali all'interno del verso: in posizione di cesura o fra parole separate da segni di interpunzione. Come esempio del complesso intreccio di effetti che l'uso alternato di queste risorse retoriche può determinare si esamini il celeberrimo incipit dell'*Orlando Furioso*, di Ludovico Ariosto (...):

«Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,  
le cortesie, l'audaci imprese io canto,  
[...]».<sup>113</sup>

In questi due pregevoli versi endecasillabi (versi con ultimo accento tonico sulla decima sillaba) vediamo strutturarsi una serie di sintagmi nominali legati fra loro da diversi dei metaplasmi che abbiamo fin qui descritto. Si può notare, nello specifico, una sinalefe fra 'donne' e l'articolo determinativo plurale 'i', un

---

<sup>113</sup>Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Einaudi, Torino, 1996, pag. 3.

troncamento della parola 'cavallier', l'elisione fra l'articolo determinativo 'le' e il nome 'arme', la sinalefe fra l'articolo determinativo 'gli' e il nome 'amori', e le sinalefi fra l'aggettivo 'audaci' e il nome 'imprese' e poi fra lo stesso aggettivo e il pronome personale 'io'. Il pronome personale 'io', solitamente trattato nella tradizione metrica italiana come monosillabo, congiungendosi per sinalefe con la parola precedente accentua l'effetto di isolamento e di messa in rilievo dell'espressione verbale che regge tutta la proposizione e che condensa la molteplicità fin lì espressa nell'azione poetica che struttura tutto il poema: il canto poetico. L'elenco sintetico degli argomenti che il lungo poema si appresta a narrare vive così una fluida facilitazione alla lettura che contribuisce a fornire un chiaro indirizzo al lettore (o ascoltatore) di questi versi: un vasto repertorio di situazioni di figure e situazioni della vita di corte Cinquecentesca, un fluire continuato da uno all'altro, l'accostarsi senza soluzioni di pausa, quasi si trattasse di una recitazione cantata, di un multiforme spettacolo che si propone alla mente del lettore. Come prova del diverso effetto che produce sul lettore un endecasillabo privo di tali metaplasmi, che dunque vuole fornire un esempio di lettura cadenzata e ritmata, solenne nella sua dettatura forte e perentoria si pensi al dantesco «Per me si va nella città dolente», dove computo sillabico e metrico coincidono con precisione scultorea.

Alle procedure di soppressione parziale nel corpo di parola si aggiungono la cancellazione e il *blanchesement*, che rappresentano forme di cancellazione totale del corpo della parola. L'uso di un tale espediente retorico si caratterizza attraverso la segnalazione grafica, tramite la successione di tre punti o di asterischi, della cancellazione di un referente, nella poesia contemporanea si presenta spesso senza alcun segno grafico sostitutivo come uno spazio bianco (*blanchesement*). Spesso questo referente mancante è il nome proprio di una persona o di un luogo, una data, o anche semplicemente una singola parola. Nel caso della cancellazione di un dato storico (nome proprio di persona o di luogo, data) è evidente la volontà di agire sull'indeterminatezza dell'aggancio storico o geografico alla situazione a cui il testo si riferisce, per lasciare che sia il lettore a ipotizzare ricostruzioni a partire dagli indizi e le indicazioni che il testo dissemina (da *I Promessi Sposi* «Poco dopo, il bravo venne a riferire che, il

giorno avanti, il cardinal Federigo Borromeo, arcivescovo di Milano, era arrivato a \*\*\*, e ci starebbe tutto quel giorno [...]»». Nel caso del blanchesement, l'effetto che si produce è quello di complicare la stessa possibilità del lettore di ipotizzare adeguamenti e colmature; spesso la poesia contemporanea ha voluto, con l'uso di questo metaplasmo significare il fallimento stesso della possibilità referenziale della lingua: in questo caso, quindi, non si chiede tanto al lettore di leggere un termine cancellato o assente, quanto di accettare quello spazio come un segnale della impossibilità congenita della lingua di espletare in ogni momento il suo ruolo di unione fra concetti e segni. La cancellazione segnalata dai punti o dagli asterischi, non va confusa con una pausa sospensiva, che si innesta nel corpo del testo come forma di attesa che richiede al lettore di sospendere, appunto, le proprie aspettative. La cancellazione non segnalata graficamente va interpretata come una discontinuità nello sviluppo generale del discorso, quasi una svista, un salto nella scrittura dovuto alla ripetitività della scrittura contemporanea, dominata dal controllo automatico degli strumenti tecnologici di cui la scrittura dispone. La trattazione di queste due ultime forme di ellissi totale sarà ripresa più ampiamente nel paragrafo dedicato alla poesia del Novecento.

I metaplasmi, operando sul corpo delle parole o fra le sillabe, modificano la naturale successione dei suoni della lingua intervenendo sulle relazioni fra le pause enunciative fino a stabilire delle catene sonore regolate su strutture prosodiche che infrangono la suddivisione comune fra le sillabe. Questi effetti, nel testo poetico, hanno un rilievo maggiore che non nel comune interscambio dialogico quotidiano, poiché il testo poetico, in cui predomina la funzione poetica del linguaggio, rende i fatti prosodici e sonori eventi semantici indirizzati a costruire il significato stesso del messaggio, attraverso un'attenzione e un controllo finalizzati a proporre gli elementi costituenti del testo come elementi significanti. Queste operazioni, che possono presentarsi in qualsiasi tipo di messaggio linguistico, sono solitamente meno determinanti al fine di comprensione del significato, quando le funzioni linguistiche predominanti nel testo prodotto siano altre.

### 3.3 Brevità ed ellissi

Tutte quelle operazioni di soppressione che si attualizzano nei rapporti sintattici delle componenti testuali hanno una diversa implicazione nella struttura del testo e negli effetti che possono produrre. In modo particolare nei testi scritti, la necessità di porre in evidenza la rete gerarchica della struttura sintattica consente una comprensione del testo maggiormente controllata da parte dei riceventi, vista l'esclusione del testo scritto da un contesto comunicativo che avvenga alla presenza contemporanea degli attori. La soppressione di elementi che segnalino snodi logici, rapporti gerarchici fra le proposizioni, introduzione dei referenti, riprese pronominali, potrebbero essere intesi come un indebolimento della rete dei segnali testuali, ovvero un modo di rendere maggiormente oscura o ambigua la comprensione del testo. Una struttura sintattica non resa evidente dai segnali testuali adeguati rischia di disorientare il lettore, ponendolo disarmato di fronte alla complessità testuale. Nella realtà, si noterà come le forme sintattiche ellittiche pongano il lettore di fronte alla necessità di ricostruzioni della rete testuale sempre in tensione fra ipotesi individuali e vincoli testuali, facendo sì che la ricerca del senso generale del testo sia sempre guidata dalla tensione fra libertà interpretativa e evidenze testuali. Seguendo la nomenclatura suggerita dalla retorica generale del Gruppo  $\mu$ , le procedure retoriche in ambito sintattico sono individuate dal termine metatassi, e nello specifico delle operazioni di soppressione comprendono: crasi, ellissi, zeugma, asindeto, paratassi.

La prima delle metatassi che si analizzerà è la crasi, unico caso di soppressione parziale che interviene al livello dei rapporti grammaticali fra sostantivo e aggettivo «in cui un sostantivo e/o il suo aggettivo si contraggono per formare insieme un solo segmento: *mini-gonna* [...]». Il procedimento deriva dall'affissazione grammaticale e dalla lessicalizzazione, ma anche da una

soppressione fonica».<sup>114</sup> L'effetto alla lettura non sarà molto distante da quello ottenuto attraverso le forme di elisione analizzate in precedenza: anche in questo caso, infatti, viene soppressa, oltre ad una parte di una o di entrambe le parole, la pausa che quelle parole dovrebbe separare. Inoltre, sul piano semantico, si assiste al conio di una nuova parola (quando la crasi non è entrata nell'uso quotidiano) dall'unione di due, peraltro modificando la natura grammaticale di una delle parole generatrici che da aggettivo si ritrova ad essere parte di un sostantivo.

Per quanto concerne la soppressione totale di elementi determinanti per la costruzione sintattica dei testi, la figura retorica di riferimento è l'ellissi, «che consiste nell'omettere (o nel 'cancellare') in un enunciato un qualche elemento che si presuma far parte della struttura di frase».<sup>115</sup> Va sottolineato come l'ellissi grammaticale e l'ellissi retorica vengano spesso trattate in modo autonomo, non tanto per le procedure che le determinano, quanto per gli effetti che esse producono nelle strutture significanti dei testi. L'ellissi grammaticale è considerata un fenomeno di omissione di «elementi già menzionati in precedenza, oppure elementi ipotizzabili in una versione alternativa e 'completa' dell'enunciato, costruita secondo un modello di frase che prevede la presenza dell'elemento omissivo»<sup>116</sup>, mentre l'ellissi retorica è indicata come «la realizzazione sintattica dell'aposiopesi (reticenza) e un mezzo per snellire il discorso, suscitare attese».<sup>117</sup> La distinzione, utile per chiarire a livello metodologico l'identità del procedimento fra operazione sintattica e retorica, si basa sulla tradizionale separazione fra le diverse discipline che si occupano dell'espressione linguistica. Nell'ambito di una linguistica che si occupa di integrare i diversi livelli dell'analisi, cercando di porsi l'obiettivo di comprenderli nel complesso della loro realizzazione concreta, la distinzione perde parte delle sue ragioni. L'ellissi grammaticale, comune e involontaria nella lingua quotidiana, non produce forse essa stessa un discorso snello, che suscita maggiori attese nell'interlocutore? Anche in questo caso andrà posto l'accento

---

<sup>114</sup>Gruppo  $\mu$ , *Retorica generale*, cit., pag. 106.

<sup>115</sup>Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 1988, pag. 223.

<sup>116</sup>Gian Luigi Beccaria, *Dizionario di linguistica*, cit., pag. 257.

<sup>117</sup>Gian Luigi Beccaria, *ibid.*, pag. 257.

sulla predisposizione, nel testo poetico, di una ricerca misurata e voluta degli effetti che determinati accorgimenti retorici possono veicolare verso il lettore; è l'intenzionalità di predisporre un testo che apra possibilità d'azione al lettore ciò che distingue l'uso di uno strumento grammaticale in un modo specifico e ricercato. Nei termini già discussi della teoria della ricezione estetica, è la presenza virtuale della funzione affidata al lettore implicito, che si struttura nei blanks e nelle negazioni, che forzando l'indeterminatezza del testo, lascia emergere l'intenzionalità di una comunicazione in campo poetico. Ma, ancora riflettendo in generale sulla procedura dell'ellissi, va detto che essa può essere applicata a tutti i costituenti del testo. Sarà approfondita l'ellissi dei referenti testuali in posizione di soggetto, mentre l'ellissi delle congiunzioni coordinanti e subordinanti sarà affrontata a parte, come esemplificazione delle figure della anafora e della paratassi.

«L'etichetta di 'ellissi' copre un ventaglio eterogeneo di fenomeni di soppressione unificati da un certo numero di proprietà comuni: considerato a partire dalla frase-modello, l'enunciato ellittico si caratterizza per la soppressione di uno o più segmenti: la soppressione, regolamentata dalla grammatica, non compromette la buona formazione dell'enunciato, o per lo meno la sua accettabilità; i segmenti soppressi sono integralmente recuperabili, sia per la loro identità concettuale che per il loro valore funzionale. Sul piano semantico l'ellissi non configura, a rigor di termini, un'assenza. [...] Nell'ottica del testo, l'ellissi acquista viceversa un'identità positiva: grazie ai legami anaforici o cataforici che intrattiene con i suoi antecedenti nel contesto, l'ellissi è promossa a fattore essenziale della coesione testuale».<sup>118</sup>

L'introduzione dei referenti è affidata al «sintagma nominale, arricchito di espansioni – complementi e modificatori – tali da caratterizzare con precisione il suo referente e aiutare le reidentificazioni future» e accompagnato da articoli e aggettivi dimostrativi. L'introduzione e la ripresa dei referenti può avvenire

---

<sup>118</sup>Cesare Prandi, Una figura testuale del silenzio: la reticenza,

attraverso procedimenti ellittici, quando cioè il sintagma nominale non è evidenziato nel testo né attraverso la sua ripetizione, né attraverso il richiamo pronominale. Prendendo come esempio la frase 'Mi hanno portato a casa un cane. Tremava di paura e sembrava infreddolito'. L'ellissi del referente in posizione di soggetto nella seconda frase non pone eccessivi problemi interpretativi, poiché risulta ingiustificato ipotizzare la ripresa di altri referenti della prima frase. La banalità di questa notazione si complica e si arricchisce di sfumature ed implicazioni quando il testo in oggetto è un testo poetico; in questo caso, infatti, il rilievo che ogni elemento costitutivo del testo riceve è maggiore perché compartecipa al senso del testo, ovvero all'operazione di costruzione cooperativa del senso fra il lettore e il testo. Ci occuperemo del caso particolare in cui un testo poetico sottintenda (attraverso l'ellissi) il sintagma nominale in posizione di soggetto. Si determina, già con questa scelta, un particolare effetto nella ricezione e, quindi, nella ricostruzione del senso di tutto il testo. Nella canzone *Al Metauro* (1578) di Torquato Tasso emerge con evidenza come l'intento celebrativo ed encomiastico del testo sia significato non soltanto dalle scelte linguistiche e dal tessuto superficiale del significato, ma si possa riscontrare anche nella strutturazione sintattica della strofa proemiale. «O del grand'Apennino/figlio picciolo sì ma glorioso,/e di nome più chiaro assai che l'onde,/fugace peregrino/a queste tue cortesi amiche sponde/per sicurezza vengo e per riposo». L'oggetto dell'encomio, il fiume Metauro, è posto in posizione di apertura attraverso una formula vocativa che senza nominarlo lo individua geograficamente, ne esalta la bellezza, ne evidenzia le risonanze emotive. La lunga parte introduttiva, e il fiume stesso, non sono però il fulcro del testo dal punto di vista sintattico, poiché a reggere tutta l'inarcatura del periodo è il verbo 'vengo', al verso 6, posto, peraltro in chiusura del primo emistichio dell'endecasillabo ed anticipato per anastrofe. Questi rilevi tecnici e linguistici contribuiscono all'intento complessivo di quest'opera? Forniscono significato aggiuntivo al testo? La risposta è certamente affermativa. L'apertura di questo testo presenta al lettore un unico referente: il fiume. Esso ci viene presentato attraverso una serie di epiteti (figlio picciolo, di nome chiaro, fugace peregrino, cortesi e amiche sponde) che impegnano il lettore in una

ricostruzione non tanto geografica quanto lirica e sentimentale del fiume; questa risonanza intima che il fiume possiede si sovrappone, mano a mano che il testo procede, all'intimità del poeta che è identificato non da un riferimento esplicito (attraverso il pronome di prima persona) ma grazie ad una sola voce verbale, isolata, relegata in una posizione di incastro fra i due complementi ('per sicurezza', 'per riposo') che ci parlano del soggetto, del poeta, fornendoci indicazioni sui suoi stati interiori. L'ellissi del soggetto ha implicazioni fondamentali rispetto ai processi di focalizzazione all'interno del testo, nel caso preso ad esempio tutta la cura e l'attenzione poste nella individuazione delle caratteristiche e degli ambienti che la presenza del fiume Metauro determina sull'interiorità del poeta non può essere pienamente compresa finché non si evidenzia che esse hanno un ruolo e un senso per il riverbero che suscitano sulle sue corde emotive. In questo senso la soppressione del pronome personale di prima persona risponde alla ricerca di un effetto di compartecipazione del lettore al senso di smarrimento che il poeta vive nell'intimo; l'epiteto con cui il fiume è indicato al verso 4 ('fugace peregrino') accosta la condizione di instabilità dell'io lirico con quella del fiume, anticipando una sensazione che solo dopo l'avvenuta esplicitazione della condizione del poeta acquista tutto il suo valore di risonanza emotiva; quasi che quell'epiteto stia già a significare una caratteristica esistenziale del poeta e non una caratteristica geografica del corso del fiume, e che renda superfluo, o forse eccessivo e intollerabile, l'accostamento a quella dichiarazione di sofferenza il pronome personale 'io'. La massa verbale che arricchisce l'introduzione del fittizio soggetto del testo (il fiume) sovrasta e relega il soggetto reale ('io', il poeta) ad un ruolo secondario. Questo processo contribuisce a porre tutta l'attenzione del lettore sull'oggetto dell'encomio, ovvero suggerisce al lettore di seguire, nel testo, questo sentiero interpretativo fino all'apparizione della voce verbale in conclusione di periodo, che ridona a tutto il brano una nuova possibilità interpretativa. Lo scarto fra la costruzione sintattica, poggiante sulla proposizione principale 'vengo', e la struttura metrica, con l'ampio preambolo celebrativo che identifica senza nominarlo il fiume Metauro, ha valore semantico perché fornisce senso a tutto il testo, costruisce quel contesto



situazionale che, in questo caso, deve essere identificato con il genere del testo (poesia encomiastica) e il tema del componimento (la ricerca di pace interiore del poeta).

Diverso dal procedimento di ellissi nell'introduzione dei referenti e nel loro richiamo transfrastico è quello della frase nominale. Per definire la frase nominale è necessario riferirsi alla struttura minima della frase grammaticale che è sempre individuata sempre da una espressione nominale (sintagma nominale, pronomi o ellissi del referente) e da una espressione verbale le quali, dal punto di vista funzionale, assumono regolarmente funzione di soggetto, la prima, e di predicato, la seconda. Nel caso della frase nominale, non viene esplicitato il verbo e, dunque, la frase non fornisce indicazioni sull'elemento che dovrebbe svolgere la funzione di predicato della frase, non sempre si è in presenza di un procedimento di ellissi del verbo anche se ogni parlante ed ogni lettore tenta di ricondurre la frase nominale ad una costruzione che determini, nei modi che si esporranno, un recupero della forma minima della frase. Nel linguaggio parlato quotidiano e nel linguaggio giornalistico (soprattutto nei titoli di giornale) è consueta la produzione di frasi nominali, in contesti di comunicazione in cui è possibile sottintendere l'espressione verbale poiché facilmente recuperabile dal contesto d'enunciazione o dai verbi presenti nelle frasi contigue. Per esempio è superfluo utilizzare il verbo 'portare' quando al bar si ordina un caffè, il contesto e la consuetudine forniscono alla frase 'Un caffè, grazie!' tutti gli elementi necessari per svolgere a pieno il suo intento comunicativo. Queste costruzioni, così normali nella lingua di ogni giorno, inserite in un testo poetico producono effetti significativi, spesso evocativi di «un mondo di cose sparse, non raccolte in una rete di relazioni precise, ma accostate in modo impressionistico»<sup>119</sup> oppure, in posizioni speciali all'interno del testo (esordio o conclusione) forniscono alla frase un senso di sospensione che spinge il lettore a ipotizzare ricostruzioni che trovano, però, nelle componenti nominali presenti un ancoraggio semantico ineludibile e fisso. Si prenda come esempio il testo di *Temporale*, di Giovanni Pascoli:

---

<sup>119</sup>Cesare Prandi, *Le regole e le scelte*, cit., pag. 108.

«Un bubbolio lontano...  
Rosseggia l'orizzonte,  
come affocato, a mare:  
nero di pece, a monte,  
stracci di nubi chiare:  
tra il nero un casolare:  
un'ala di gabbiano».<sup>120</sup>

Il verso d'esordio è una vera e propria frase nominale, sia perché è mancante dell'espressione verbale, sia perché costituisce un'unica proposizione, senza connessioni sintattiche con quelle che seguono nel testo. La frase, posta ad apertura del componimento, è fortemente segnata da espressioni reticenti, che lasciano vago e sfuggente ogni riferimento al tempo e all'azione che la poesia vuole comunicare; anche l'indicazione spaziale, cioè l'unica informazione che potrebbe permettere al lettore di ipotizzare un contesto entro cui collocare le immagini del testo, in realtà non fornisce alcun riferimento perché non viene esplicitato da che cosa il 'bubbolio' sarebbe lontano. L'omissione di qualsiasi espressione verbale trova come unico appiglio interpretativo la presenza dei punti di sospensione, che sembrano rimandare ai versi successivi un soccorso esplicativo che un'espressione verbale fornirebbe di fronte ad un incipit tanto indefinibile ed evocativo. In esordio del verso successivo, infatti, si trova una espressione verbale che fornisce una nuova informazione sensoriale, ma non riferita al referente del primo verso, bensì riferito ad 'orizzonte'. Il primo verso rimane così sospeso in esordio, come fosse una cornice complessiva dell'intero componimento; il senso di sospensione è però reso complesso dall'isolamento che quel verso viene a simboleggiare: non c'è movimento, non c'è azione, non ci sono elementi che lo descrivano o che ne descrivano gli effetti. La mancanza dell'espressione verbale sembra agire simultaneamente in due direzioni opposte: vaghezza dovuta alla sospensione, presenza dovuta all'isolamento. Il lettore, giunge gradualmente a comprendere come il testo che si trova di

---

<sup>120</sup>Giovanni Pascoli, *Poesie*, Mondadori, Milano, 1958, pag. 95.

fronte lo inviti ad abbandonare la ricerca di agganci linguistici, proponendosi come il disvelamento di un'immagine, richiedendogli di ancorare alla serie di sostantivi e aggettivi che si susseguono negli ultimi versi la propria visione. La realtà appare immobile, l'azione è sospesa, il tempo non si sviluppa con l'ordine naturale, ma è sospeso nella visione.

Gli esempi di ellissi dei nomi in funzione di soggetto e dei verbi in funzione di predicato concludono, senza esaurirla, l'esemplificazione delle procedure che determinano soppressioni significative al livello della frase nucleare. É evidente come l'ellissi possa coinvolgere qualsiasi altro componente di una proposizione, determinando effetti simili a quelli dimostrati finora, ma ciò che si è voluto dimostrare attraverso gli esempi riportati è l'ambiguo statuto della procedura di ellissi già all'interno della struttura della frase semplice, che sopprimendo elementi costitutivi di essa ne esalta le possibilità semantiche, facendo del non detto un elemento di maggior capacità significativa.

### **3.3 Brevità, asindeto, paratassi**

L'ultimo esempio di processo di soppressione di elementi testuali che si approfondirà è quello dell'asindeto, la «figura retorica di coordinazione, per cui due o più costituenti frasali (nomi, verbi, aggettivi, sintagmi) aventi la stessa funzione sintattica si succedono senza l'uso di congiunzioni».<sup>121</sup> Le forme più comuni in cui l'asindeto si presenta sono quelle che riguardano la soppressione di congiunzioni nelle espressioni enumerative e la soppressione delle congiunzioni che esplicitano i rapporti di coordinazione fra proposizioni.

Il primo caso coinvolge di norma nomi, aggettivi e sintagmi nominali che formano elenchi o enumerazioni che svolgono la medesima funzione nella proposizione. L'asindeto, in questi casi, riveste una doppia natura: da un lato conferisce all'elenco l'effetto di una successione stringente e martellante di elementi, eliminando l'esplicito riferimento alle relazioni che intercorrono fra i costituenti dell'elenco attraverso la soppressione delle congiunzioni; dall'altra

---

<sup>121</sup>Gian Luigi Beccaria, *Dizionario di linguistica*, cit., pag. 90.

opera una accumulazione di concetti e di referenti che ampliano lo spettro referenziale, arricchendo per il lettore la rete semantica dei rimandi.

Il secondo caso riguarda la soppressione delle congiunzioni coordinanti fra proposizioni ed è dunque operante soprattutto in strutture sintattiche che si costruiscono per paratassi (coordinazione), non essendo possibile l'asindeto rispetto alle congiunzioni subordinanti. L'effetto prodotto è quello di un indebolimento nella segnalazione al lettore del vincolo relazionale che lega le proposizioni. Le preposizioni coordinanti, infatti, possono esplicitare diversi tipi di relazioni: copulativa, avversativa, disgiuntiva, dichiarativa, correlativa e conclusiva; nel caso in cui la congiunzione sia soppressa sarà il lettore a dover ricostruire la relazione non più esplicita, attraverso i rapporti semantici e contenutistici delle proposizioni coordinate per asindeto e attraverso le segnalazioni affidate ai segni di punteggiatura.

«Nella giustapposizione, la relazione concettuale pertinente tra due processi si realizza in assenza di una cornice grammaticale unificante: in questo caso, l'inferenza supera la barriera formale grazie a un ponte concettuale [...]. La connessione transfrastica abbandona il territorio delle strutture grammaticali per invadere il territorio della coerenza testuale. Tanto il collegamento tra i processi, quanto la messa in opera di una relazione sul piano concettuale, sono l'esito di un atto di interpretazione da parte del destinatario». <sup>122</sup>

Di nuovo va sottolineato come il linguaggio quotidiano e il linguaggio poetico condividano l'utilizzo di queste figure, che presentano criteri di funzionamento identici in ogni ambito dell'espressione linguistica, ma determinano effetti diversi rispetto alla ricezione. Da questo punto di vista va sottolineato come la paratassi sia un modo di costruzione sintattica tipico delle forme orali, più che di quelle scritte: forme orali sia dell'interscambio linguistico quotidiano che dell'espressione poetica orale. L'uso abbondante di forme paratattiche nell'oralità è dovuto alla natura della comunicazione orale: le gerarchie di

---

<sup>122</sup>Michele Prandi, *Le regole e le scelte*, cit., pag. 222.

complessi periodi ricchi di subordinazioni e inarcature sintattiche rendono la comprensione dei testi orali più complessa. Il progetto comunicativo, nell'ambito dell'oralità, non può poggiarsi su recuperi grafici dei nessi subordinanti e non prevede la possibilità di ritornare a ritroso sul testo per sciogliere eventuali dubbi interpretativi, è quindi comune l'uso intensivo della paratassi, che proponendo una serie ordinata di enunciati semanticamente compiuti facilita la comprensione e lascia libero l'interlocutore di interrompere l'enunciazione per porre quesiti a fronte di incomprensioni o dubbi.

Nei testi poetici scritti, la struttura sintattica è sempre da porre in relazione con le strutture metriche (nelle forme metriche regolari) o prosodiche (nelle forme di verso libero); l'effetto che si produce durante il processo di lettura è quello di una condensazione rapida dei significati testuali, dell'insorgere di ritmi incalzanti e rapidi, di ricostruzioni ipotetiche delle relazioni fra le proposizioni. L'effetto generale è di una accelerazione ritmica del tessuto ritmico che accumula nuclei di senso lasciando il lettore protagonista delle inferenze logiche; la ricostruzione a cui è chiamato il lettore sono sempre guidate dai contenuti testuali, spesso sono vincolate in modo stringente da fattori di coerenza testuale, ma sono sempre generate all'interno di un rapporto di tensione fra gli espliciti richiami testuali e i vuoti determinati dalle soppressioni degli elementi lessicali. Per esemplificare meglio quanto detto finora si riproporranno due brani già analizzati in precedenza: l'ottava di esordio dell'*Orlando Furioso* e la poesia *Temporale*:

«Le donne , i cavallier, l'arme, gli amori,  
le cortesie, l'audaci imprese io canto,  
che furo al tempo che passaro i Mori  
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,  
seguendo l'ire e i giovenil furori  
d'Agramante lor re, che si diè vanto  
di vendicar la morte di Troiano  
sopra re Carlo imperator romano». <sup>123</sup>

---

<sup>123</sup>Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, cit., pag. 3.

Si è già evidenziato, rispetto ai primi due versi dell'ottava, l'effetto che le diverse operazioni di elisione grafica e sonora creano, ma alla luce di quanto detto sugli effetti della coordinazione per asindeto dei sintagmi nominali nelle forme dell'elencazione, va ribadito come sia la convergenza di tutte le operazioni retoriche presenti nel testo a produrre, attraverso differenti modi della brevità, il surplus di senso che, in poesia, ogni elemento testuale fornisce al senso complessivo del testo.

I sei sintagmi nominali coordinati per asindeto, infatti, devono fornire al lettore la precisa indicazione del tema del poema che si sta aprendo: questa proposizione proemiale non si affida soltanto all'elencazione di referenti testuali, ad artifici retorici, metrici e sintattici, ma anche all'attenzione del lettore che deve subito proiettare le proprie aspettative sul vero tema del poema: la perdita del centro gravitazionale stabile del racconto epico, la divagazione centrifuga di storie e caratteri, la fuga dell'eroe principale dalla ragione a causa d'amore. Non a caso gli ultimi sei versi dell'ottava, riconducendo il lettore alla storia, agli eventi, alla componente narrativa del poema epico recuperano le forme più consuete del periodare ipotattico, in cui anche i rapporti di coordinazione sintattica fra le proposizioni subordinate rette dai verbi 'passaro' e 'nocquer' e la coppia di sintagmi nominali in funzione di complementi oggetto 'l'ire' e 'i giovenil furori', sono evidenziati dalla presenza della congiunzione. La prima ottava dell'*Orlando furioso*, ma in realtà tutto il proemio dell'opera, va analizzato con particolare scrupolo poiché propone al lettore la prima grande selezione linguistica rispetto alla realtà, ogni testo, infatti, «si presenterà sempre al lettore attraverso una soglia d'ingresso, posta una volta per tutte a segnare il momento d'inizio del viaggio ermeneutico».<sup>124</sup> Nel caso specifico dell'ottava ariostesca analizzata, è evidente come essa sia franta in due momenti che espongono, in successione, il tema generico della varietà e del multiforme per poi ricondurre ad un ordine storico e epico la narrazione. Il movimento retorico che soggiace a questi due

---

<sup>124</sup>Fabrizio Frasnèdi, Yahis Martari, Chiara Panzieri (a cura di), *La lingua per un maestro*, Franco Angeli, 2005, pag. 91.

momenti si determina attraverso la sfumatura fra i rapporti ritmici e sintattici delle diverse forme di brevità dei primi due versi, con la maggior complessità degli ultimi sei, in cui il rallentamento è dovuto tanto alla ricchezza ipotattica quanto ai segnali grammaticali e di punteggiatura che la regolano.

Altro è l'effetto che si produce quando la paratassi asindetica è usata in modo reiterato non tanto al livello della costruzione interna del periodo, ma quando regola i rapporti di coordinazione fra proposizioni diverse, un caso che si evidenzia con forza in *Temporale* :

«Un bubbolio lontano...  
Rosseggia l'orizzonte,  
come affocato, a mare:  
nero di pece, a monte,  
stracci di nubi chiare:  
tra il nero un casolare:  
un'ala di gabbiano.»<sup>125</sup>

In questo testo, l'apertura è contraddistinta dalla ricerca di un effetto di indeterminatezza e di vaghezza sia rispetto alla referenza, alla localizzazione dell'azione, alla richiamo sensoriale sospeso nell'attesa di un evento che viene dislocato fuori dal testo (il temporale). L'uso insistito di frasi nominali annulla l'azione e invita a una lettura che si affidi a indizi sensoriali multipli per ricomporre i frammenti di realtà che il testo evoca. Inespressa nel tessuto sintattico visibile del testo, ma fondamentale per entrare in contatto con il testo nella sua compiutezza, l'emergenza di uno sguardo che sottintende le analogie fra l'interiorità, del poeta e del lettore, e gli elementi naturali, colti nei contrasti coloristici ('nero di pece', 'nubi chiare') e nelle evocative segnalazioni spaziali 'a monte', 'a mare'). Il processo di significazione a-logica che guida il poeta, a cui il lettore è invitato ad abbandonarsi, si nutre di un ricco intarsio di sovrapposizioni fra elementi naturali, stati d'animo esistenziali e immagini simboliche. La successione paratattica asidentica, in questo caso, acquista valore

---

<sup>125</sup>Giovanni Pascoli, *Poesie*, cit., pag. 95

non tanto sul piano della tensione metrico sintattica, come nell'esempio precedente, quanto nella suggestione di una possibilità conoscitiva che si affidi a processi analogici, giustappositivi, svincolati dal ragionamento razionale. La mancanza di richiami grammaticali espliciti che indichino la natura della coordinazione, implica una maggior libertà di ricostruzione da parte del lettore, accompagnandolo in un gioco di colmatura di libere associazioni, più che ad una rigida rete di nessi preordinati. La connessione fra i versi è in più casi affidata ai due punti che rivestono diversi ruoli all'interno dell'economia sintattica dei testi, rivelando sempre una connessione taciuta dagli elementi presenti nelle forme grammaticali delle proposizioni. Il rilievo ritmico e prosodico tipico dei segni interpuntivi è molto debole in questo caso specifico, molto più rilievo ha il contenuto logico che i due punti significano all'interno del testo.

«Come connettivi i due punti permettono di fare a meno di congiunzioni subordinanti e quindi di costruzioni ipotattiche[...]. Un importante rapporto di connessione stabilito interpuntivamente tra due enunciati è la causalità. Rispetto ai connettivi verbalizzati da congiunzioni, avverbi, locuzioni e frasi (perché, poiché, dato che, giacché, siccome, perciò, per questo motivo, è per questo che..., ecc.), parte dei quali subisce restrizioni di posizione, i due punti hanno il vantaggio di prestarsi ugualmente a evocare l'una o l'altra direzione della causalità [...]. Tale privilegio arriva fino alla possibilità di istituire fra una coppia di enunciati una relazione a doppio percorso, in modo da permettere di interpretare l'uno come conseguenza dell'altro e viceversa».<sup>126</sup>

Nello specifico, l'uso dei due punti a fine di verso (vv. 3-5-6) evidenzia la necessità di connettere gli elementi che si presentano alla visione lirica, disposti in una sequenza cromatica che dal 'rosseggiare' posto in apertura del secondo verso si declina nei toni cupi del nero per poi aprirsi ai toni chiari delle nubi,

---

<sup>126</sup>Bice Mortara Garavelli, *Manuale di punteggiatura*, Laterza, Roma-Bari, 2003, pagg. 102-103.



che per inerzia semantica coinvolgono anche il casolare e l'ala di gabbiano. La successione logica di queste fascinazioni coloristiche rimane estranea ad una sequenza logica determinata o già predisposta, ma si organizza per aggiunzioni e accostamenti. Gli ultimi tre versi inanellano una significativa serie di nessi taciuti, richiami analogici, echi esistenziali. Al lettore è rimandato il compito di comprenderne l'analogia che si regge sulla catena composta dai sintagmi nominali: stracci di nubi-casolare-gabbiano, in cui i primi due delineano due poli semantici distinti: il cielo e gli affetti, il terzo che li sintetizza in un'unica immagine che pare rimandare ad un anelito di libertà e leggerezza. Questo movimento concettuale individua anche un movimento concreto del punto di vista e della focalizzazione; allo sfondo dominato dai toni bruni e rossastri (lontano), da cui le nubi a brandelli lasciano affiorare il chiarore, si sovrappone la prospettiva del casolare, luogo della vita e degli affetti collegato alla terra, che sembra trasformarsi, in primissimo piano, nell'ala di un gabbiano che il lettore sembra invito a seguire in volo.

Rispetto agli effetti prodotti dai metaplasmi esaminati nel capitolo 3.2 lo spettro d'azione che si produce in presenza di procedure ellittiche interessa con maggior enfasi l'attivazione delle inferenze del lettore. L'ellissi infatti interviene non solo all'interno della struttura sintattica, ma presuppone un confronto costante con ciò che viene escluso dal testo: viene richiamato con insistenza ciò che il testo non dice, indirizzando i vettori di senso inesorabilmente verso l'esterno del testo, verso il lettore e le sue potenzialità ermeneutiche.

### **3.5 Brevità e reticenza**

Nel paragrafo precedente le forme e i modi della brevità sono stati trattati basandosi su procedure retoriche che coinvolgono elementi strutturali della testualità operando su unità linguistiche quali la parola, il sintagma, la proposizione, il periodo complesso.

Un punto di vista diverso è quello che considera il testo poetico come un elemento significante complesso ma unitario, ovvero una cristallizzazione del

pensiero in forma linguistica, che è possibile studiare nelle sue componenti, ma che custodisce un segreto: «l'unità che si realizza nell'articolazione e nella complessità»<sup>127</sup> e che permette di prenderlo in considerazione come una realizzazione completa del pensiero. L'analisi fin qui prodotta non permette una riflessione esaustiva di una ulteriore forma di brevità che coinvolge il processo mentale ancora prima che le strutture linguistiche: la reticenza, «la figura che più si avvicina al tipo ideale della figura specificatamente testuale del silenzio».<sup>128</sup>

Introducendo il silenzio all'interno della trama testuale come fattore semantico, la reticenza «si riferisce direttamente al destinatario del messaggio, alla sua autonoma capacità di interpretare»<sup>129</sup> invitandolo a tradurre un vuoto semantico in messaggio. Nella tradizione retorica l'ellissi è indicata come una figura che non pone alcun problema al processo di recupero degli elementi soppressi precedentemente, però, si è dimostrato come le specificità semantiche del testo poetico possano sfruttare l'ellissi sia come indizio verso un effetto ricercato (è il caso dell'incipit del proemio dell'*Orlando Furioso*), sia come invito ad una libertà associativa nel momento interpretativo (è il caso della poesia *Temporale* di Giovanni Pascoli). Il caso della reticenza pone il lettore di fronte ad una scelta obbligata, ovvero lo chiama ad una libera congettura che poggia su un silenzio di contenuto, anche se lo vincola ad una collaborazione interpretativa che ha come obbiettivo la comprensione del senso del testo. A rafforzarsi è la tensione fra la libertà della congettura e la necessità di una relazione produttiva col testo; lo studio della presenza di segnali testuali della reticenza è meno stringente e puntuale rispetto a quello sull'ellissi, perché lo scambio comunicativo reticente non possiede proprie marche specifiche, esso deve essere desunto da una complessa rete di segnalazioni, la reticenza essendo un processo che precede la configurazione del discorso.

Le considerazione di ordine psicologico che soggiace alla scelta della produzione di un messaggio poetico reticente non è l'oggetto specifico di

---

<sup>127</sup>Fabrizio Frasnèdi, Yahis Martari, Chiara Panzieri, *La lingua per un maestro*, cit., pag. 25.

<sup>128</sup>Michele Prandi, *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, cit., pag. 220.

<sup>129</sup>Michele Prandi, *ibid.*, pag. 220.

questa tesi, che è invece interessata a considerare l'interazione fra testo poetico e lettore come un'azione volontaria, indirizzata, guidata dalla volontà dell'autore e del lettore di segnalare l'uno e rintracciare l'altro la potenzialità dell'atto comunicativo. La reticenza, quindi, sarà qui esaminata come atto volontario e determinato per la ricerca di un effetto di comunicazione e andrà inteso nelle sue possibilità di essere segnalato nel testo poetico come un suggerimento ermeneutico per il lettore.

La forma più tipica della reticenza è quella che la retorica classica chiama aposiopesi, «soppressione di una parte del messaggio che viene così improvvisamente interrotto. Il locutore, autocensurandosi, omette qualcosa che acquista rilievo proprio dalla forza evocativa del silenzio»<sup>130</sup>. Altro segnale testuale della reticenza è «l'enunciazione diretta dell'intenzione di non dire»<sup>131</sup>: in questo capitolo si approfondirà il primo modello testuale di reticenza.

Dal punto di vista grafico la reticenza è segnalata da tre punti in successione (punti di sospensione) e dal punto di vista fonetico la soppressione è segnalata da un'intonazione sospensiva. La reticenza che viene segnalata nel testo attraverso una frattura sintattica segnalata graficamente invita il lettore ad attivare le proprie ricostruzioni, suggerendo non tanto un contenuto da applicare alla parte mancante del testo, quanto l'atteggiamento con cui operare tale azione di colmatrice. Si può sostenere che esiste una forma di reticenza che invita all'accettazione della forma sospensiva, come invitando il lettore a gustare il senso di vaga sospensione argomentativa; esiste invece una reticenza che invita il lettore alla congettura, al riempimento, proponendo una forma di frattura nel testo che non può che venire colmata. Il primo verso della poesia *Temporale* ('Un bubbolio lontano...') rientra sicuramente nella prima casistica (è già stato accennato): l'interruzione reticente avviene a fine di verso e su una frase che possiede un suo senso compiuto; la coincidenza fra forma metrica e forma sintattica conclude la fascinazione spaziale e sonora che, con l'inserimento dei punti di sospensione, viene semplicemente prolungata, lasciando che essa agisca sull'immaginario del lettore verso quell'abbandono

---

<sup>130</sup>Gian Luigi Beccaria, *Dizionario di linguistica*, cit., pag. 612.

<sup>131</sup>Michele Prandi, *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, cit. pag. 232.

contemplativo che rappresenta l'intenzione principale del testo. Quando l'interruzione sintattica interviene sulla frase compromettendo la sua integrità, la ricostruzione da parte del lettore è obbligata, il testo costringe chi lo sta leggendo a ipotizzare, colmare, congetturare quale possano essere gli elementi soppressi. All'effetto di sospensione indistinta, che suggerisce un vago senso di incompiutezza si sostituisce un invito esplicito al completamento per cui «la costruzione di inferenze e congetture supplisce, invece di prolungarla, una struttura semantica mutilata».<sup>132</sup> La struttura reticente, sia sospensiva che inferenziale, per essere considerata tale non necessita esclusivamente della segnalazione grafica dell'interruzione sintattica; la rottura sintattica può essere interpretata come reticente solo quando esplicita chiaramente l'intenzione comunicativa di spingere il destinatario a completare egli stesso il messaggio, sia ipotizzandone l'elemento mancante che riconoscendo l'intonazione sospensiva. Di seguito si propone un'analisi testuale attenta a valutare le diverse sfumature che le procedure di reticenza producono nella poesia *Un rumore...* di Giovanni Pascoli:

«UN RUMORE...

Una fanciulla... La tua mano vola  
sopra la carta stridula: s'impenna:  
gli occhi cercano intorno una parola.

E la parola te la dà la muta  
lampada che sussulta; onde la penna  
la via riprende scricchiolando arguta.

St! un rumore...ai labbri ti si porta  
la penna, un piede dondola... Che cosa?  
Nulla: un tarlo, un brandir lieve di porta...  
Oh! mamma dorme, e sogna... che si sposa».<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup>Ibid., pag. 225.

<sup>133</sup>Giovanni Pascoli, *Poesie*, cit., pag. 70.

In questo componimento raccolto nella sezione *Finestra illuminata* della raccolta *Myricae* pubblicata nel 1894, la presenza insistita di forme della reticenza è riconoscibile per tutta la tessitura testuale e caratterizza la natura stessa del testo attraverso una declinazione mai banale di effetti di sospensione e di inviti inferenziali. Già il titolo del componimento si presenta accompagnato dai punti di sospensione, un'introduzione al lettore della sensazione di attesa percettiva su cui si struttura tutto il testo. La tensione drammatica del titolo è enfatizzata dal fatto che l'effetto d'attesa si lega ad un referente testuale che di per sé già veicola un'idea di indeterminato mistero attraverso diversi espedienti: l'uso dell'articolo indeterminativo veicola l'idea di un'entità indistinta e sconosciuta tanto al poeta quanto al lettore, la mancanza di espressioni verbali e di espressioni attributive non fornisce indicazioni sulla natura e sulla qualità del sostantivo, il significato stesso della parola 'rumore' crea un'atmosfera misteriosa. Ma ciò che rende questo titolo inusuale, contravvenendo alla natura definitoria e esplicativa che il titolo assume nella consuetudine, è proprio l'introduzione dei punti di sospensione; gli effetti, i riflessi intimi, le sensazioni, gli stati emotivi che il titolo suggerisce sono rimandati, dislocati all'interno dello svolgersi del testo che segue. Quei punti di sospensione significano l'invito a cercare un senso ulteriore rispetto alla sola determinazione referenziale del sostantivo, significano che la sola parola nel titolo non è sufficiente per comprendere il messaggio che il poeta vuole porgere ai suoi lettori; la sensazione uditiva che questo titolo suggerisce è solo un ingresso in un mondo più profondo e oscuro, sia per il poeta che per il lettore, in cui i sensi devono sapersi confondere in un'esperienza che li trascenda. L'incipit del testo presenta una formula introduttiva speculare a quella del titolo; si trova infatti ancora la coppia formata dall'articolo indeterminativo e da un sostantivo, ma in questo caso si appalesa una presenza umana, femminile, corporea. Anche l'effetto della formula reticente non è assimilabile del tutto con quella del titolo; lì, infatti, la presenza dei punti di sospensione giocava un ruolo straniante rispetto al modulo consueto di presentazione del titolo (su un totale di 156 titoli di componimenti in *Myricae* soltanto in due casi sono presenti segni di punteggiatura nel titolo, per altro in due componimenti contigui *Dopo?* e *Un*

*rumore...*, mentre l'uso della coppia articolo più sostantivo è largamente utilizzata, circa 50 occorrenze), mentre in questo caso si sfrutta l'effetto più classico della struttura reticente, per cui l'incipit resta grammaticalmente del tutto sconnesso dal resto del testo. All'introduzione di quel 'una fanciulla...' segue un discorso sintatticamente del tutto scollegato che, attraverso l'introduzione di un nuovo soggetto e di un nuovo sintagma nominale ridefinisce tutta la costruzione logica della frase, attraverso un nuovo polo tematico ('la tua mano') su cui il periodo si impernia. L'uso di un articolo determinativo e l'introduzione dell'aggettivo possessivo, sono due forme che chiamano in prima persona una presenza all'interno della costruzione del testo: una presenza indistinta e non specificata ancora. A questa lettura del primo verso di *Un rumore...* si oppone però il seguito della strofa, che si conclude col verso 'gli occhi cercano intorno una parola': a quale parola si riferisce il poeta? L'ipotesi più plausibile è quella che la ricerca della parola non sia altro che un invito a intraprendere quel percorso inferenziale utile a colmare la brusca interruzione dell'incipit della poesia un elemento che la voce lirica ha taciuto, facendosi reticente. La terza strofa presenta più di una inserzione di punti sospensivi, anche questi evocativi di sensazioni ed atteggiamenti che determinano effetti di reticenza sfumati e dissimili fra loro. Il primo caso ('un rumore...') ripropone la formula del titolo, il lettore è portato a riconsiderare tutto il testo che, ora, sembra dover svelare quell'atmosfera di mistero e attesa che il titolo evocava senza spiegare. Qui l'azione suggerita al lettore è molto vicina a quella della pura operazione di colmatatura del segmento testuale reticente, egli infatti ha ora elementi per definire la propria aspettativa grazie al ricorso di quello che nel titolo non poteva che essere un invito ad affidarsi al testo, ma che ora interroga il lettore sulla possibile ricostruzione del senso della poesia che sta leggendo. Il riferimento continuo ad un 'tu' che non viene mai individuato stabilmente rende tutto il testo ancora ampiamente ambiguo rispetto all'intenzione del poeta di riferirsi a se stesso (con un uso universalizzato della seconda persona singolare), al lettore (in una sorta di dialogo che rende entrambi presenti alla visione della scena) ad un ulteriore presenza non individuabile con cui il poeta è in dialogo. Nel secondo caso ('un

piede dondola... Che cosa?/Nulla: un tarlo, un brandir lieve di porta...') l'effetto di prossimità far il poeta e la scena che viene componendosi nel testo è rafforzata da una resa simultanea degli avvenimenti in cui la natura dialogica dello scambio è rafforzata dalla coppia domanda-risposta. L'inserzione della frase interrogativa riproduce la vera e propria intrusione della voce lirica dentro la situazione, lasciando il periodo precedente incompleto, mentre i punti di sospensione a fine verso amplificano l'attesa per la conclusione in cui potrebbe svelarsi tutta la protratta ambiguità del testo. Nell'ultimo verso, infatti, l'ultimo inserto sospensivo ('mamma dorme, e sogna... che sei sposa.') rimanda ulteriormente quella che rappresenta la chiave interpretativa di tutto il componimento, ovvero l'identificazione del tu che per tutto il testo era rimasto taciuto con la fanciulla che, all'inizio del componimento era stata evocata e poi, apparentemente, abbandonata. Alla luce dell'ultimo verso è chiaro che tutto ciò che viene descritto nella poesia è da riferire a quella fanciulla e che il testo, interamente, rappresenta una parentesi emotiva nell'atto contemplativo del poeta verso quella fanciulla. La presenza tanto insistente di forme reticenti ha rimandato fino alla conclusione l'identificazione della situazione che fornisce gli elementi di innesco del processo creativo, agendo sulla tensione fra le ricostruzioni del lettore e le marche formali che, disseminate nel testo, l'hanno guidato. Anche in questo caso le strutture testuali che evidentemente rimandano a procedimenti reticenti rivestono un rilievo che fuoriesce dal puro fatto grammaticale investendo tutta la globalità del testo.

Tutte le procedure prese in esame rappresentano esempi delle forme della brevità e della reticenza, i loro effetti determinano i modi in cui la brevità agisce sul processo ermeneutico. Come conclusione a questa analisi pare utile sottolineare come la brevità, per come è stata presentata, non può essere confusa con una misura quantitativa di lunghezza o qualitativa di semplicità dei testi poetici. Non è possibile considerare la brevità come una quantità, poiché le forme di soppressione sono presenti a tutti i livelli di determinazione del significato, in testi brevi come in testi lunghi, in strutture sintattiche minime come in testi sintatticamente ampi; non è possibile considerare la brevità come

una qualità dei testi che miri alla semplificazione dei testi poetici, poiché la soppressione dei determinanti logici e dei segnali di coesione aprono al lettore percorsi ermeneutici di maggior libertà, percorsi che svincolano il testo dai lacci normativi della lingua e ampliano le possibili ricostruzioni da parte del lettore, poggiando sulla complessità che costituisce la testualità.

**PARTE SECONDA:**  
**Brevità e reticenza nell'opera di**  
**Giorgio Caproni**



## 4. Giorgio Caproni: vita e opere

Giorgio Caproni nasce a Livorno il 7 Gennaio del 1912 da Attilio Caproni, ragioniere livornese occupato presso una ditta di importazione del caffè, e Anna Picchi, sarta e ricamatrice molto abile. Alla chiamata alle armi del padre la famiglia (Caproni aveva un fratello di due anni più grande, Pier Francesco) si trasferisce in casa di parenti, da corso Amedeo a via Paletsro, in una zona della città più popolare. Al ritorno del padre dalla guerra, la famiglia si trasferisce ancora in via De Larderel. Caproni frequenta le scuole elementari all'Istituto Sacro Cuore per due anni e poi alle scuole comunali al Gigante, intanto impara a leggere sul Corriere dei Piccoli, e ricorda, in un'intervista radiofonica rilasciata nel 1988 alla trasmissione Antologia di Radio Tre: «...avrò avuto cinque anni, come le ho detto a quattro anni leggevo[...]. Poi lessi *Ciondolino*, naturalmente, ma quello mi piacque meno, perché era più didattico, diciamo pedagogico, poi *Pinocchio*. *Pinocchio*, andavo proprio matto [...]»<sup>134</sup> Si appassiona alla Divina Commedia con le illustrazioni di Gustave Dorè, che suo padre acquistava in edicola in fascicoli e ai *Poeti delle origini*, scoperti casualmente nella libreria paterna. Nel 1922, a Marzo, la famiglia Caproni, a causa di un trasferimento di Attilio, deve lasciare Livorno per La Spezia e, successivamente, per Genova. A Genova la famiglia e soprattutto il piccolo Giorgio si scontrano con un nuovo ambiente urbano, un dialetto ostico, persone dal carattere chiuso;

---

<sup>134</sup> Giorgio Caproni, *Era così bello parlare*, Il Melangolo, Genova, 2004, pag. 82.

Caproni ricorda come la nuova città lo «suggestionò [...], perché abituato alle pianure livornesi, trovarmi davanti a questa città tutta verticale; sì, era un porto commerciale come lo era Livorno, mercantile, però mi sentivo in un paese straniero»<sup>135</sup> e arrivato alle scuole elementari ricorda come i compagni «mi chiamavano 'il foresto'»<sup>136</sup>.

Giorgio «finisce le elementari alla scuola Pier Maria Canevari e frequenta le complementari alla regia Scuola Tecnica antoniotto Usodimare, studiando contemporaneamente violino e composizione all'Istituto musicale Giuseppe Verdi, in Salita santa Caterina (ottiene anche una medaglia d'oro per il solfeggio), dove si diploma nel 1925».<sup>137</sup> L'amore di Giorgio Caproni per la musica era nata già a Livorno, quando bambino si recava con suo padre ad ascoltare le prove al teatro Avvalorati, di cui suo padre era amministratore, quando gli capitò di assistere alle prove di *Cavalleria rusticana* diretta dal maestro Pietro Mascagni, il quale cacciò in malo modo una soprano dalle prove e scatenò, in Caproni, una forte repulsione verso il direttore perché, come ricorda il poeta: «io bambino sensibile, mi feci prendere dall'odio e da allora odiai Mascagni, 'non mi ci portare più', è l'unico ricordo».<sup>138</sup> A Genova Caproni approfondisce lo studio musicale, e si diverte a comporre dei corali a più voci utilizzando i versi dei poeti italiani più musicabili (Tasso, Poliziano, ecc) e poi iniziando a scriverne di propri. L'abbandono definitivo dello studio del violino e della carriera da musicista avviene attorno ai diciotto anni, quando giunto a casa dopo un'esecuzione della *Thaïs* di Massenet distrusse il suo violino perché, ricorderà il poeta, mentre suonava in teatro «ebbi un'emozione tale che capii di non essere tagliato per quella professione».<sup>139</sup>

Inizia così la consapevolezza di un'altra passione che era rimasta celata dietro le fatiche dello studio musicale e delle esibizioni, quella della poesia che, naturalmente, è prima che poesie scritta, poesia letta. Intorno al 1930,

---

<sup>135</sup>Ibid., pag. 87.

<sup>136</sup>Ibid., pag. 89.

<sup>137</sup>Adele Dei, «Cronologia» in, Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, Mondadori, Milano, 1998, pag. L.

<sup>138</sup> Giorgio Caproni, *Era così bello parlare*, cit., pag. 70.

<sup>139</sup>A. Santini (a cura di), *Livorno è nostalgia di luce e fantasia*, in «Il Tirreno», 2 ottobre 1985.

impiegato presso lo studio dell'avvocato Ambrogio Colli, Caproni trova e ruba il volume de l'*Allegria* di Giuseppe Ungaretti, che sarà per lui un vero e proprio sillabario poetico, in cui potrà confrontarsi con una poesia della parola e del silenzio; inoltre, la lettura di Ungaretti permette a Caproni di reinterpretare tutte le forme ritmiche della poesia tradizionale attraverso la lente dell'essenzialità, della cura dei silenzi e dei suoni che si alternano nella pagina. Inoltre, sempre negli stessi anni riscopre quella 'linea ligustica' della poesia italiana che lui stesso proporrà quale categoria critica e che si spiega con il fascino che Caproni riscopre nella lettura dei poeti liguri già affermati e del giovane Montale

Per la verità tutto partì quando comprai Ossi di seppia, che ero, si può dire, ancora un bambino, perché non comprai la prima edizione che era del '25, ma comprai la seconda del 1927 e mi ricordo che con un amico, Adelio Ciucci, anche lui studente, sì, di musica, di violino, leggevamo dei poeti, ma eravamo arrivati a Cardarelli, e io vidi questo libro Ossi di seppia. Mi colpì il titolo, lo comprai, non comprendavamo, son chiarissimi no?, ma per noi no, non comprendavamo una parola. Però quest'ondata di musica, no di musicalità, ma di musica, ci investì in pieno [...]. Però poi, da Montale...naturalmente poi mi capitò di leggere Sbarbaro, e allora mi innamorai, forse più che di Montale e mi nacque poi la curiosità d'andare a rivangare tutti i poeti genovesi [...].<sup>140</sup>

La riscoperta dei poeti genovesi è in realtà la rilettura di quel gruppo di poeti che aveva pubblicato su 'Riviera ligure', rivista letteraria fuori pubblicazione dal 1919, in cui scrivevano, Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Giovanni Boine, Mario Novaro e, soprattutto, Camillo Sbarbaro. Il giovane poeta livornese ricorderà anche il momento dell'acquisto del primo numero della rivista 'Circoli', nei primi mesi del 1931. In questa occasione avviene la lettura, folgorante, di *Versi a Dina* di Sbarbaro appunto, che rimarranno per sempre un esempio nella mente di Caproni (si pensi a *Altri versi a Rina* in Ballo a

---

<sup>140</sup>Giorgio Caproni, *Era così bello parlare*, cit., pag. 93.

Fontanigorda che riecheggia da vicino il titolo di Sbarbaro). Alla redazione di questa rivista Caproni invia le sue primissime poesie, caratterizzate da sperimentalismo e forti influssi surrealisti, che vengono rifiutate perché giudicate eccessivamente acerbe, irruenti. Nasce in Caproni l'istanza intima di rivedere il proprio rapporto con la poesia, attraverso una profonda immersione nella conoscenza della tecnica versificatoria e nella sillabazione del testo: si affida ad una rilettura del Carducci, grazie al quale raffina le possibilità compositive del verso e della strofa, ma anche i poeti delle origini, «dai siciliani ai toscani prima di cavalcanti: poeti che usavano una lingua in fondo ancora inesistente, e quindi dura, spigolosa, non addomesticata a ritmi cantabili».<sup>141</sup>

Nel 1932 la stesura di quella che caproni ha da sempre individuato come la sua prima poesia, *Marzo*, che secondo la ricostruzione del poeta nacque come un testo molto più lungo e articolato, sulla scia delle fascinazioni ridestate dal «Carducci macchiaiolo, che poi i critici l'han chiamato impressionista [...] e mi venne quella prima poesia *Marzo*»<sup>142</sup>, che Caproni adeguerà dopo la lettura dell'*Allegria di naufragi* ungarettiana apportando numerosi tagli, avendo capito «l'economia della parola».<sup>143</sup> Intanto, iniziano sempre meno sporadiche pubblicazioni su riviste di poesia dei suoi componimenti, *Marzo* sarà pubblicata nel 1934 su 'Terza pagina' (in 'Santa milizia', XIII, 9, 3 marzo 1934) e, a breve, nel dicembre 1934 la rivista 'Gioventù' pubblicherà una decina di sue poesie.

Nel 1935, anno in cui consegue il diploma magistrale, Caproni pubblica una delle prime recensioni alla *Barba* di Mario Luzi, intervento critico che sarà il preludio ad una frequentazione intellettuale e umana che accompagnerà i due poeti per tutta la loro vita.

Il 1936 è un anno centrale nella formazione del poeta, prima ancora che per la pubblicazione, presso l'editore genovese Emiliano degli Orfini della prima *plaque*, contenente sedici poesie, di *Come un'allegoria*, per il lutto che lo colpisce nell'affetto più caro, la sua fidanzata Olga Franzoni, che muore a Marzo di quell'anno poco prima del matrimonio. La disperazione per l'evento e

---

141 Adele Dei, «Cronologia» in, Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit, pag. LII.

142 Giorgio Caproni, *Era così bello parlare*, cit., pag. 100.

143 Ibid., pag. 101.

il ricordo del lutto resteranno temi centrali in tutta la produzione poetica prebellica di Caproni. I segni più tangibili di questo dolore, già evidenziati nella dedica alla raccolta pubblicata lo stesso anno, saranno ispirazione di componimenti presenti nelle tre raccolte successive. Come un'allegoria sarà segnalata, quell'anno, da Carlo Betocchi su 'Frontespizio', la rivista fiorentina che accoglie le pubblicazioni e gli interventi critici di autori quali Carlo Bo, Oreste Macrì, Mario Luzi (quel gruppo di critici e poeti che saranno identificati come 'ermetici'); lo stesso anno conoscerà Mario Luzi, a Firenze. Del 1938 è la pubblicazione del secondo volumetto di poesie, *Ballo a Fontanigorda*, per cui vince il premio emiliano degli Orfini, bandito dall'editore. Sono anni in cui crescono i suoi rapporti di collaborazione con numerose riviste letterarie. Nel frattempo ha conosciuto Rosa Rettagliata, altra figura femminile presente nella scrittura in versi di Caproni già in *Ballo a Fontanigorda*, e con lei si sposa nell'agosto del 1938. Da novembre, dove vince un concorso magistrale, si trasferisce a Roma che diverrà la sua nuova residenza, tranne per gli anni del secondo conflitto mondiale durante i quali sarà più volte lontano per impegni militari regolari (nel 1940 è chiamato sul fronte francese) e per partecipare alla guerra di liberazione partigiana (nel 1944 combatte sui monti della Val Trebbia). Durante gli anni della seconda guerra mondiale Caproni pubblica *Finzioni* nel 1942, una raccolta che comprende poesie delle due *plaquettes* precedenti e ventritte poesie fra quelle nel frattempo pubblicate su rivista e rinsalda la sua amicizia con autori legati al circolo ermetico fiorentino: conosce di persona Carlo Bo a Genova nel 1940 e esprime il proprio interesse per *Avvento notturno* di Mario Luzi e *Poesie* di Alfonso Gatto. Continuano in un numero sempre maggiore le pubblicazioni di poesie su riviste, in particolare nel 1943 in gennaio e giugno, vengono pubblicate delle sue poesie inedite su 'Lettere d'oggi'; a seguito della pubblicazione Caproni riceve da Giuseppe De Robertis una positiva recensione e l'invito a fargli conoscere l'intera sua opera in versi. Dopo questo importante riconoscimento, giunge l'ennesima conferma dell'ormai riconosciuta qualità della scrittura poetica di Caproni; intanto legge le poesie di *Poesie a Casarsa* di Pier Paolo Pasolini, riconoscendovi l'emozione e la commozione per la limpidezza del dettato poetico.

Nell'aprile 1943 pubblica *Cronistoria* con l'editore Vallecchi, editore da sempre legato al gruppo degli ermetici fiorentini (era stato editore della rivista 'Frontespizio'), il volume contiene, oltre che una nuova scelta di componimenti delle prime tre raccolte tutti annoverati sotto il titolo *Finzioni* e numerate con numeri romani, un nutrito gruppo di componimenti, trentanove che, se scritti durante il 1942 ( che pare l'ipotesi più accreditata), dimostrano una consistente prolificità e fiducia nelle proprie possibilità espressive. Le poesie inedite di Cronistoria sono suddivise in due sezioni: *E lo spazio era un fuoco...* che contiene testi di metri vari, solitamente successioni di strofe a formare breve canzonette; I sonetti dell'anniversario che rivisita la forma metrica più tipica della tradizione italiana, il sonetto appunto, con esiti e specificità che in questa tesi saranno approfonditi nelle analisi testuali successive. Il libro viene recensito da Macrì, Bo, Spagnoletti e segna una svolta importante nella carriera poetica di Giorgio Caproni: da un lato si stringono i rapporti, umani e editoriali, col gruppo ermetico fiorentino, a cui però Caproni non sarà mai definitivamente ascritto; dall'altro si evidenzia la capacità di sintesi delle letture e delle fascinazioni poetiche in esiti di scrittura personali e imprevedibili. Nei giorni dell'armistizio, durante i quali Caproni è in Val Trebbia in convalescenza dal fronte, viene a contatto con i partigiani che combattono la neonata Repubblica Sociale Italiana, li ospita e li sostiene finché si unisce a loro, nel 1944, partecipando alle lotte per la liberazione nazionale, prestandosi come maestro nella piccola scuola di Loco di Rovegno. Nel 1945 Caproni torna a Genova, dilaniata dai bombardamenti e valuta la possibilità di trasferirsi a Firenze dove ha amici e dove troverebbe un clima culturale animato dai suoi amici; torna però a Roma, dove riprende l'insegnamento alla scuola Giovanni Pascoli, pubblica intanto su 'Politecnico', 'Aretusa' e compie una scelta politica attiva, iscrivendosi al Partito Socialista Italiano. Si dedica alla pubblicazione, su quotidiani e riviste legati ai partiti della sinistra di reportage, inchieste e racconti in prosa; pubblica *Le biciclette* su 'La fiera letteraria' e rinsalda la sua amicizia con Libero Bigiaretti, scrittore e giornalista schivo e scontroso soprattutto a causa dell'innata timidezza e del suo complesso di autodidatta; attraverso il tramite di Bigiaretti conosce Giacomo Debenedetti e, nel 1948, aderisce all'Alleanza per la difesa

della cultura. Spinto dai due partecipa al primo Congresso internazionale degli intellettuali contro la guerra: conosce Renato Guttuso, Salvatore Quasimodo, Paul Éluard, Sibilla Aleramo, Pablo Neruda, Jorge Amado, fra gli altri. Questi sono anni in cui Caproni si dedica con grande impegno alla scrittura in prosa e alla pubblicazione di articoli e recensioni su quotidiani e riviste, soprattutto afferenti all'area culturale vicina al Partito socialista ('Mondo operaio', 'Italia socialista', 'Il lavoro nuovo'). Su 'Italia socialista' pubblica numerosi articoli dedicati al monumento ad Enea in piazza Bandiera a Genova, rimasto illeso dai bombardamenti durante la guerra; in questi articoli emerge l'ammirazione commossa di Caproni per il personaggio, non nella sua glorificazione virgigliana in quanto capostipite delle gens Julia, bensì come prototipo umano del padre, e nel contempo figlio, legato agli affetti famigliari, alla continua ricerca di stabilità, di punti fermi su cui costruire un'esistenza distesa: l'eroe del viaggio senza soluzione e del moto continuo alla ricerca dell'approdo. Approfondisce le letture filosofiche che da sempre lo avevano affascinato: Søren Aabye Kierkegaard e Agostino da Ippona.

Il 15 febbraio 1950 muore, a Palermo, la madre del poeta, Anna Picchi che si trovava a Palermo ospite della figlia. In questa occasione diversi di quei conoscenti che avevano intrattenuto con Caproni ricchi scambi epistolari si recano a fargli visita, traducendo quei legami in un'amicizia più intima e stretta: con Carlo Betocchi, Ferruccio Ulivi e Pier Paolo Pasolini «comincia così un rapporto di amicizia e di frequentazione quasi quotidiana, destinato a durare molti anni».144 Nel 1951 esce per Einaudi il *Tempo Ritrovato* di Marcel Proust nella traduzione di Giorgio Caproni.

Dopo nove anni di silenzio poetico, nel 1952, viene pubblicato presso l'Istituto Grafico Tiberino di Luigi De Luca, *Stanze della funicolare* con cui Caproni vince il premio Viareggio. Le recensioni di De Robertis, Bo, Betocchi danno ulteriore risonanza al libro, ma è l'articolo di Pier Paolo Pasolini, apparso su 'Paragone' nel numero di dicembre, in cui lo scrittore friulano annota fascinazioni sulla poesie di Caproni che resteranno un importante indirizzo per la successiva

---

144Adele Dei, «Cronologia» in, Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit, pag. LXI.

lettura della poesia caproniana:

«Altro dato che colpisce subito è la 'chiusura': non intendiamo dire chiusura come *trobar clus*, come sedimento ermetico (e del resto benvenuto l'ermetismo, se oltre il proprio limite cronologico, ha aperto la strada a poesie e tecniche come queste di Caproni), ma 'chiusura metrica' – stanze, sonetti, ballate ecc. – in cui è calata quella materia sostanzialmente esclamativa, un 'ah' un 'ahi', a dare l'avvio alla musica così vibrante, risentita e aggrondata di queste collane di stanze e sonetti».145

Fra il 1953 e il 1955 si intensificano i rapporti con l'ambiente letterario e giornalistico attraverso la partecipazione a premi, partecipazione a trasmissioni telefoniche, pubblicazioni diverse su molte testate. Su invito di Betocchi si dedica alla traduzione dal francese di Guillaume Apollinaire e di Proust; collabora e pubblica su numerose riviste di risonanza nazionale: 'Letteratura', 'Fiera letteraria', 'Il Belli', 'Galleria'. Quattro suoi componimenti vengono inseriti nel volume *Lirica del Novecento*, curato da Luciano Anceschi e Sergio Antonielli ed edito da Vallecchi. Pubblica alcuni racconti in prosa, tra cui *Il gelo della mattina*, che era stato segnalato e notato da Leonardo Sciascia. Intanto lavora alla pubblicazione di una nuova raccolta di poesie presso Vallecchi e sempre grazie al tramite di Betocchi, il lavoro di scrittura del nuovo libro è reso difficoltoso dai nuovi lavori che Caproni è costretto, per ragioni economiche, a intraprendere; nel 1955 vince il premio Lerici con *La piccola porta* (poi *Epilogo* di *All Alone*) e pubblica su *Poesie alla madre di alcuni poeti italiani* di Scheiwiller una delle poesie che comporrà i *Versi livornesi* ne *Il seme del piangere*. Muore, il 22 febbraio 1956, il padre del poeta, Attilio Caproni. L'attività critica di Giorgio Caproni si concentra, in questi anni, sulla definizione della 'linea ligustica' della poesia italiana, che riconosce affinità di cultura, reazione al paesaggio e di sensazione fra alcuni dei poeti liguri che avevano avuto un ruolo centrale nelle letture del giovane Caproni. Esce per Vallecchi *Il passaggio di Enea*,

---

145Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Gaezanti, 1960, pag 424.



che ripropone tutte le poesie fino ad allora edite, ricollocate e variate in alcuni punti, ma che definisce la produzione poetica di Caproni fino a quelle date. Il volume è suddiviso in tre libri: al *Primo libro* appartengono una selezione delle opere provenienti dalle prime tre pubblicazioni (*Come un'allegoria*, *Ballo a Fontanigorda*, *Finzioni*); al *Secondo libro* appartiene *Cronistoria* ed il *Terzo libro* coincide con *Le stanze della funicolare*. In appendice a questa pubblicazione appaiono due componimenti dedicati ad Anna Picchi, sua madre, che anticipano i futuri *Versi livornesi*. Fra 1957 e 1958 Caproni lavora incessantemente come collaboratore della rivista 'La fiera letteraria' su cui pubblica articoli su Pasolini, Penna, Zanzotto e un ricordo di Saba per la sua morte. È molto intensa, in questo periodo, la sua opera di traduttore (Henri Thomas, Kavafis, Jorge Guillén) e di 'imitatore' di Manuel Machado. Collabora come traduttore all'antologia *Poesie straniera del novecento*, curata da Attilio Bertolucci, edita da Garzanti.

Nel 1959, a giugno, esce il volume *Il seme del piangere*. La raccolta nasce per l'insistenza di Giuseppe De Robertis che, recensendo *Il passaggio d'Enea* si lamenta del fatto che Caproni non vi abbia inserito due poesie dedicate alle madre (uscite nel luglio del 1956 su 'Il raccoglitore' col titolo *Due canzoncine per mia madre*), inoltre:

«Vi fu l'occasione di un concorso anonimo, il cui premio era la pubblicazione, credo a Cervia, bandito dalla Mondadori. Scrissi ancora qualche poesia e venne fuori *Il seme del piangere*, che invia al concorso. Se non che, in giuria c'era il mio grande amico Alfonso Gatto, il quale, lette le poesie, si mise a gridare: ma questo è Caproni, non si può premiare, e così mi scartò per far vincere un certo...che gatto confuse con un amico. Viceversa, Mondadori mi inviò un telegramma dicendo che voleva stampare lo stesso il libro: solo, era un po' esile, aveva bisogno di altre poesie».<sup>146</sup>

Caproni si convince a lavorare attorno a questo nuovo nucleo tematico e promette all'editore Scheiwiller una breve raccolta di versi scritti con quello

---

<sup>146</sup>Luca Doninelli, *Mio Dio. Perché non esisti?*, «Avvenire», 29 novembre 1984.

stile e dedicati alla madre; la scelta finale fu quella di pubblicare la raccolta con Garzanti, dovuta alle insistenze di Attilio Bertolucci, che aveva già coinvolto Caproni in un lavoro di traduzione per la *Poesia straniera del Novecento*, curata appunto da Bertolucci e pubblicata per Garzanti. L'uscita de *Il seme del piangere* è accolta da molti riconoscimenti della critica. In agosto Caproni conosce uno dei suoi autori, che in gioventù aveva letto ed amato: Camillo Sbarbaro che descrive la poesia di Caproni 'poesia-poesia come, quando mancava, si diceva caffè-caffè'. Nello stesso anno escono in tradotte in francese due poesie del poeta livornese, *L'ascensore* e *Interludio*.

Gli anni fra il 1960 e il 1964 si infittiscono le collaborazioni di Giorgio Caproni su riviste e quotidiani, significativo però l'abbandono da parte di Caproni, Bevilacqua, Petroni ed altri de 'La fiera letteraria' in segno di protesta per la pubblicazione di un saggio del fionazista e antisemita Vintila Horia. Dall'aprile del 1962 succede, chiamato da Romano Bilenchi, a Giuseppe De Robertis come critico letterario de 'La nazione'. Sono anni in cui lavora incessantemente alla traduzione di autori stranieri, per l'antologia *Gli umoristi moderni*, edita da Garzanti e curata da Attilio Bertolucci e Pietro Citati traduce Jacques Prévert, Max Jacobi e Raymond Queneau. Publica nella 'Biblioteca di Letteratura' il volume *Poesia e prosa* di René Char. Nel 1963 esce la sua traduzione de *I fiori del male* di Charles Baudelaire, che però il poeta non riconoscerà come autentica in quanto pesantemente ritoccata e modificata senza la sua autorizzazione. Nel 1964 Garzanti pubblica la sua complessa traduzione di *Mort à credit*

## **5.1 Sillabare la tradizione: le raccolte (1936-1956)**

In questo paragrafo si proporranno delle letture di testi poetici scelti fra quelli composti da Giorgio Caproni fra il 1932 e il 1955, e pubblicati in successive raccolte fra cui l'ultima, in ordine cronologico, è *Il passaggio d'Enea* (1956). La motivazione che giustifica questa suddivisione va ricercata all'esterno dell'opera

in versi del poeta, ovvero nella ricerca che questa tesi vuole sostenere: l'evidenziarsi di forme personali e indipendenti di scrittura, nell'opera di Giorgio Caproni, in cui la brevità e la reticenza divengono il cuore ritmico e stilistico del poeta. Il gruppo di poesie scritte fra il 1932 e il 1955 si presentano come una frequentazione e un vasto confronto con la tradizione poetica italiana e, seppur con scelte mai banali, individuano nelle forme dell'idillio, del sonetto e della stanza, con un uso delle rime volto a costruire strutture regolari (rime alterne, rime baciata), una ricerca metrica interessata al rinnovamento della tradizione. È lo stesso Caproni che, sistemando nel 1956 l'edizione de *Il passaggio di Enea* suddivide la sua produzioni in tre fasi: il *Primo libro*, che comprende *Come un'allegoria*, *Ballo a Fontanogorda*, e *Finzioni* il *Secondo libro* che consta dei componimenti inediti di *Cronistoria* e il *Terzo libro*, che raccoglie le poesie che nelle raccolte successive andranno sotto il titolo de *Il passaggio di Enea*. Sul piano tematico, è possibile rintracciare nelle poesie del periodo una forte tendenza alla fusione fra l'orizzonte delle esperienze individuali e quelle della lingua poetica ermetica, in un costante moto di avvicinamento e di distanziamento, in cui è riconoscibile il tentativo di Caproni di ponderare la propria sensibilità con la koinè letteraria della sua cultura di appartenenza. Del rapporto di Caproni con l'ermetismo va anticipato come egli sappia accostarsi alla sensibilità ermetica declinata in tutte le sue componenti e espressioni: l'ermetismo orfico di Dino Campana, l'analogismo metafisico degli ermetici fiorentini, l'ermetismo asciutto ed epigrammatico di Giuseppe Ungaretti, proponendo infine una rielaborazione sintetica e personale dell'esperienza poetica dominante in Italia nel periodo fra le due guerre mondiali. Operare una sistemazione lineare dell'evoluzione della poesia caproniana non risulta un esercizio semplice perché «non è offerta la possibilità di ridurne agevolmente le inquiete fasi espressive in un unico, astratto piano sincronico, dove siano compresi i tratti costanti e duraturi del corpus esaminato».<sup>147</sup> Ma in questa tesi le scelte di suddivisione interna dell'opera in versi di Caproni seguono un percorso che vuole riconoscere il percorso di affinamento e di accettazione di

---

<sup>147</sup>Antonio Girardi, *Cinque storie stilistiche*, Marietti, Genova, 1987, pag. 101.

scelte stilistiche legate alla concisione, alla brevità e alla reticenza, concentrandosi su un percorso e accettando le mobilità progressiva e regressiva delle scelte: per tale motivo si seguiranno le indicazioni del poeta sulla periodizzazione della sua opera facendo riferimento all'edizione 1956 de *Il passaggio di Enea* e alle suddivisioni interne di quella pubblicazione.

L'arco temporale preso in esame appare, inoltre, individuare un percorso di scrittura che include tanto le spinte interne di modulazione e ridefinizione progressiva dell'opera poetica, quanto un approdo che possa definirsi conclusivo di un determinato modello di scrittura in versi. Le prime pubblicazioni appaiono alla lettura accomunate da una unitarietà tematica legata al tema amoroso, in cui l'esperienza d'amore si fa tragica e dolorosa, quando legata alla morte prematura di Olga Franzoni, oppure energica e speranzosa, riferita alla moglie Rosa (Rina) Rettagliata:

«L'incontro d'amore carico di promesse e ricco di futuro che costituisce il fondamento sentimentale su cui poggia *Ballo a Fontanogorda* non annulla peraltro il senso della morte, oggettivato nella fermezza della cruda memoria della giovane fidanzata precocemente scomparsa cui era dedicata *Come un'allegoria* [...]».<sup>148</sup>

*Come un'allegoria*, viene pubblicata nel 1936 grazie all'interessamento di Aldo Capasso, poeta e saggista attivo a Genova, il quale scrive una prefazione alla piccola raccolta di sedici componimenti, mentre *Ballo a Fontanigorda* è del 1938. La prefazione di Aldo Capasso alla prima raccolta colloca la scrittura di Giorgio Caproni in contatto fecondo con le esperienze più innovative di quegli anni, riconoscendo una conoscenza approfondita dello stile dei poeti neòteroi («Ungaretti, Cardarelli o Saba»<sup>149</sup>) da cui trae una musicalità non arbitraria elaborando un uso non estremo ed eccessivo della metrica libera. Capasso comprende come il mondo poetico di Caproni sia però distante dal lirismo intimo e più interessato allo sguardo sulla realtà esterna, in cui l'evento, il fatto

---

<sup>148</sup>Luigi Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Costa&Nolan, Genova, 1990, pag. 35.

<sup>149</sup>Aldo Capasso (prefazione), Giorgio Caproni, *Come un'allegoria*, Emiliano degli Orfini, Genova, 1936, pag. 9.

plastico, l'atmosfera di un luogo sono la linfa della scrittura in versi; le riflessioni di Capasso possono valere benissimo per entrambe le raccolte, soprattutto quando si riferisce alla speciale rielaborazione che Caproni propone dalla «nitida coscienza dei pregi della brevità»<sup>150</sup>, accostando la poesia di *Myrica* di Giovanni Pascoli ai quadri paesaggistici e d'atmosfera paesana di *Come un'allegoria*. Capasso rifiuta, d'altro canto, l'idea della poesia di Caproni come poesia di frammenti, per la coerenza e l'unità compositiva che non risulta mai monotona, grazie alla presenza concomitante di tutte le percezioni sensoriali ed emotive, all'interno dei componimenti. Queste poche annotazioni critiche individuano alcune delle specificità della scrittura di Caproni di quegli anni che si ritroveranno anche nella sua produzione successiva. Le poesie che compongono queste prime raccolte si presentano come brevi impressioni legate al paesaggio, in cui le sensazioni e le percezioni dell'ambiente convergono verso un inebriato mondo interiore di memorie e emozioni che svaniscono. I momenti della giornata che stimolano questa relazione con il mondo sono quelli del passaggio dalla notte al giorno o dal giorno alla notte: alba e sera individuano un confine sottile fra le percezioni e gli stati d'animo, di cui la scrittura poetica si fa interprete. La concretezza delle situazioni, sempre accuratamente determinate attraverso il richiamo di percezioni sensoriali realistiche ed esperite (da *Come un'allegoria*: 'aspro l'odore dell'erba pestata', in *Vespro*; 'il fiato di bocche accaldate di bimbi', in *Vento di prima estate*; 'vampe fiorite ai balconi', in *Sera di paese*; 'la notte odora acre, di sugheri arsi', in *Sangiovannibattista*; 'il fiato del fieno bagnato', in *Marzo*; da *Ballo a Fontanogorda*: 'l'aroma della tua pelle', in *Nudo e rena*, 'il gusto della tua saliva' in *Triste riva*, 'sapori casti di sale ai labbri', in *Venere*) coinvolge tutti i sensi e spesso valica il confine fra di essi, arrivando a proporre giochi di sinestesie e analogie sensoriali che rendono il lettore libero di immergersi in immaginifiche situazioni di fascinazione e abbandono. La dinamica fra determinazioni spaziali così fortemente connotate dal punto di vista percettivo e il pensiero suggerito della labilità e inconsistenza delle memorie e delle situazioni stesse, tende a

---

<sup>150</sup>Ibid., pag. 10.

sottolineare una malinconica accettazione della vita come un riflesso dello stato interiore sul mondo esterno ('Dietro i vetri, nello specchiato cielo coi suoi rondoni più fioco,/da me segreta ormai/silenziosa t'appanni/come nella memoria' in *Dietro i vetri*; 'sento/quant'è labile il fiato/del giorno' in *Fine del giorno*, 'il tempo, che nel passare lento tanto m'accora', in *Corso Oddone*, 'sian folti i pochi giorni tuoi' in *Batticuore*). I testi sono spesso presentati come coppie o terne di brevi strofe e, nei casi di testi molto brevi, di un'unica strofa. Le scelte sintattiche non si caratterizzano allo stesso modo per la brevità e la frammentarietà che ci si potrebbe attendere, spesso un'unica frase si distende per tutta la lunghezza della strofa, costruita secondo strutture ipotattiche e soluzioni di dislocazione dei costituenti la frase che predispongono costruzioni articolate e, quindi, dissonanti rispetto alla prima relazione col testo.

A differenza di *Come un'allegoria*, però, la seconda delle due raccolte viene a configurarsi organicamente come un canzoniere amoroso che si muove fra i due poli in vita e in morte della donna amata. Non solo, ma della struttura tipica del canzoniere amoroso è presente anche la scelta della non omogeneità formale, per cui si accompagna «l'avventura delle esperienze di vita con l'avventura della sperimentazione formale»<sup>151</sup>, come appare chiaro dalla mobilità delle soluzioni che la strofa breve in forma di idillio o canzonetta subisce in queste prime raccolte. A dominare le scelte compositive nelle prime tre pubblicazioni di Caproni non sono le forme metriche, quanto le scelte fonico-ritmiche e sintattiche. Quando i testi si dedicano con maggiore attenzione all'osmosi far le percezioni provenienti dal mondo naturale e l'esperienza esistenziale affiorano fascinazioni ritmiche e formali da rintracciare «nella sintassi di *Myrica*, evocata [...] da rare, e per questo più significative, sequenze paratattiche»<sup>152</sup>; il ricorso a metafore vaghe ed assolute, che richiamano apparentemente i modi dell'ermetismo fiorentino (Luzi e Gatto, soprattutto), risultano espedienti per evidenziare il contrasto fra il realismo deittico e diaristico della poesia di Caproni e l'ambizione metafisica tipica della poesia ermetica; il ristretto nucleo di parole tematiche è

---

<sup>151</sup>Ibid., pag. 36

<sup>152</sup>Antonio Girardi, *Cinque storie stilistiche*, cit., pag. 104.

accomunato da forti tratti fonici caratteristici da cui si struttura una fitta rete allitterativa.

«La testura consonantica coinvolgeva spesso anche elementi vocalici adiacenti, ampliando e rafforzando le unità allitterative primarie [...]. La riduzione dell'intero contesto verbale a una gamma ridottissima di cellule foniche (insite in primo luogo in alcune parole predilette proprio in virtù della loro suggestione sonora) era, come si sa, un carattere precipuo della tecnica ritmica pascoliana.»<sup>153</sup>

La specificità da segnalare per *Finzioni*, pubblicato nel 1941 è la maggiore instabilità tematica e formale della raccolta in cui si può «anticipare uno dei caratteri ritmici del *Secondo libro* è piuttosto la divergenza fra le misure 'lunghe' della frase e quelle, necessariamente più brevi, del verso. Di tale collisione tra la sintassi e il metro, le serie compatte di *enjambement* rappresentano il sintomo più evidente».<sup>154</sup> Infatti le poesie raccolte in *Finzioni* composte fra il 1939 e il 1941 esplorano ritmi più capricciosi e altalenanti, per cui il gioco e la malizia «delle inversioni, le rime a eco, tutto aguzza gli strali dell'adescamento e tiene viva quella eccitazione sempre urgente dei sensi che quasi tutti i lettori hanno rintracciato in *Finzioni*, un di più di furore nel dire l'esteriorità delle cose e degli spettacoli».<sup>155</sup> L'anticipazione, in alcuni testi del *Primo libro*, di modi che diventeranno poi usuali in *Cronistoria* e *Il passaggio di Enea*, è la costante della scrittura di Caproni, le cui raccolte, che si presentano con sezioni antologiche di edizioni precedenti, includono spesso forme e sensazioni ritmiche che divengono, nelle successive, il modello dominante. Ma ciò che determina una separazione più visibile fra le prime raccolte e *Cronistoria* e *Il passaggio di Enea* sono evoluzioni significative nella scrittura caproniana che si ripercuotono in modo energico e diffuso nei testi: le scelte metriche, la svolta tematica e il rapporto con la poesia ermetica coeva.

---

<sup>153</sup>Ibid., pag. 107.

<sup>154</sup>Ibid., pag. 109.

<sup>155</sup>Biancamaria Frabbotta, Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto, Officina, Roma, 1993, pagg. 36-37.

*Cronistoria* esce nel 1943 (secondo la suddivisione del 1956 coincide con il *Secondo Libro*), edito da Vallecchi dopo una vicenda editoriale, ricostruita in alcune pagine di diario privato, di rimandi e rifiuti che misero Caproni in una condizione di disperazione.

«Invio a Vallecchi, il quale ha risposto che ha accettato solo in linea di massima, e che al ritorno da un viaggio deciderà. Lettera di Vallecchi in cui mi dice che pur avendo grande stima è costretto a restituire il manoscritto (1 luglio). Non rispondo. [...] Scrivo [...] a Luzi. Nessuna risposta. Il 4 agosto lettera di Vallecchi: mi chiede il manoscritto. Lo invio. Risponde che è perfetto. Ma Luzi mi scrive di non essere desolato del rifiuto di Vallecchi. Non sa allora che invece ha accettato? (Questo libro io non lo vedo: sono disperato: è pieno di errori, non è un libro: Vallecchi desidera ristampare tutto, e ciò aggrava il disordine». <sup>156</sup>

La pubblicazione da parte dell'editore Vallecchi di Firenze, significa per Caproni la possibilità di inserirsi in una delle più prolifiche e frequentate correnti culturali del momento, quell'ermetismo che decide la sensibilità poetica dell'Italia fra gli anni '30 e '40 e che si conferma come il terreno di confronto con cui devono misurarsi gli autori. A fianco di una cultura ufficiale che ha fagocitato anche le istanze più innovative (il futurismo) degli anni subito successivi della Prima Guerra Mondiale, facendone letteratura inerme e asservita, ed essendo la voce di Gabriele D'Annunzio sempre meno centrale nelle dinamiche culturali italiane, anche per l'aderenza delle istanze dannunziane alle necessità di regime, il gruppo di poeti che si riconoscono attorno all'editore Vallecchi (che aveva già pubblicato Ungaretti, Campana, Luzi, e tanti altri autori differentemente ascrivibili alle istanze della cultura ermetica) che si propone come uno dei più forti centri di produzione e realizzazione letteraria sotto il regime fascista, tollerato per il prestigio e per la rinuncia ad una militanza dichiaratamente avversa al regime, secondo l'idea che la letteratura dovesse opporsi ad una idea teatrale e propagandistica dell'attività

---

<sup>156</sup>Luca Zuliani, «Apparato critico», in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., pag. 1097.



letteraria (che proprio il regime fascista cercava di veicolare) sensibilizzando gli autori ad una indagine che si riferisse all'intimità esistenziale dell'uomo, evitando un coinvolgimento diretto nella disputa politica (degradante per la natura stessa della letteratura). L'ingresso di Caproni nell'orbita dell'editore Vallecchi significa un avvicinamento del poeta ai modi della poesia ermetica, seppure frequentata con la sua caratteristica autonomia tematica e formale. I temi amorosi, velati di luttuosa nostalgia ed euforica riconquista del sentimento, restano il centro nevralgico tematico delle due sezioni che accolgono le poesie inedite del volume, che è suddiviso in tre sezioni di cui la prima e la seconda *E lo spazio era un fuoco...* e *Anniversario* contengono le poesie inedite e la terza, *Finzioni*, contiene trentaquattro delle poesie già pubblicate in precedenza. È curioso come Caproni abbia operato una non chiara modificazione delle date di composizione delle poesie presenti nel volume: l'ultimo libro pubblicato dal poeta, *Finzioni* (1941) riportava nel frontespizio le date 1932 – 1940, ma la sezione che porta lo stesso titolo e una scelta fra le stesse poesie, all'interno di *Cronistoria*, viene datata 1932 – 1939; le poesie inedite, presenti nelle prime due sezioni, riportano le date 1940 – 1942. «Quanto alle date che appaiono su Cronistoria, dove, come s'è accennato, fu anche arretrata d'un anno la stesura di *Finzioni* in netto contrasto con la testimonianza degli autografi, esse sono probabilmente dovute all'esigenza di bilanciare anche cronologicamente le due parti del volume, con il quale Caproni presentava in una sede prestigiosa una sistemazione complessiva della sua opera poetica».<sup>157</sup> Il lavoro predisposto sulle date di composizione dei testi è sintomo dell'importanza che Caproni dà alla pubblicazione con l'editore fiorentino, ma intercetta anche una sensibilità più scrupolosa rispetto alla costruzione del volume che, disponendo le poesie lungo una sequenza diaristica (scompaiono infatti i titoli dei componimenti che sono invece segnalati da asterischi o dalle numerazione romana), si avvicina ulteriormente alla maniera ermetica della raccolta poetica quale traccia linguistica dell'esperienza esistenziale. Dal punto di vista formale, l'innovazione più

---

<sup>157</sup>Ibid., pag. 1097.

vistosa di *Cronistoria* è il recupero delle forme metriche chiuse della tradizione italiana e, sopra ogni altro, il recupero del sonetto. La scelta di confrontarsi col sonetto si inserisce in una più diffusa presa di coscienza, da parte di intellettuali e poeti, della necessità di un 'ritorno all'ordine', della necessità di non annullare l'esperienza poetica precedente, rischiando di confondere la rielaborazione in forma contemporanea della poesia precedente con il rifiuto radicale e violento del patrimonio culturale che proprio gli esiti più inquieti e dissonanti della letterature ottocentesca avevano prodotto: Leopardi e Manzoni, ma anche i poeti del Duecento e del Trecento. L'istanza di rinnovamento della poesia non si riconosce più nella volontà annullatrice e conflittuale delle avanguardie storiche (prima fra tutte il Futurismo), poiché queste avanguardie avevano nell'arco di due decenni mostrato la debolezza dei propri presupposti, trasformandosi in vuoto patriottismo di guerra, in cui la voce letteraria e la propaganda politica si erano fuse fino a risultare indistinte. L'esperienza futurista resterà propositiva quando si terrà lontana dall'ortodossia dei fondatori, per diventare un terreno di confronto fra tradizione e innovazione. Ma, per tornare alle scelte metriche di Caproni in *Cronistoria*, andrà subito rilevato come la versione del sonetto riproposta da Caproni si caratterizza da subito per alcune specificità evidenti. In primo luogo, quella tensione fra metro e sintassi che già era presente nelle prime prove poetiche diventa, nel caso dei sonetti, la vera cifra stilistica innovativa. Il sonetto caproniano infatti si presenta come un blocco di quattordici versi endecasillabi senza alcuna spaziatura intermedia e senza alcun rispetto della tradizionale pausa grafica e sintattica. Lo sviluppo del discorso erompe dalla suddivisione in quartine e terzine attraverso un uso intenso delle inarcature degli *enjambement* spesso insistiti e ripetuti. La contrazione grafica e la fusione strofica sono in netta dissonanza con lo sviluppo ampio della trama sintattica, rallentata ulteriormente da interiezioni esclamative e patetiche, da parentetiche e incidentali, che costruiscono un testo complesso che sovrasta la forma metrica del sonetto. Peraltro, sul piano del sistema di rime, il riferimento più diretto non è quello del sonetto petrarchesco, ma quello duecentesco delle origini, in cui è solito trovare una serie (ABAB ABAB) di rime alterne per concatenare le

quartine. Rispetto alle poesie della sezione *E lo spazio era un fuoco...* si riconoscono i modi della scrittura del Caproni delle precedenti raccolte, in cui le scelte metriche ancora prediligono le arie della canzonetta suddivisa in brevi strofe in cui prendono il sopravvento le ricerche di ricami fonici sempre maggiori ed un uso più intenso delle rime e delle allitterazioni, che pur non costruendo un sistema chiuso di rime, determinano una maggior riconoscibilità delle cadenze del verso.

Si è già rilevato come sul piano contenutistico resista una dominanza della tematica amorosa, che si concentra con maggior insistenza sul ricordo della scomparsa della giovane fidanzata, Olga Franzoni, a cui sono dedicati i sonetti di *Anniversario* nella volontà di concludere l'esperienza del rimorso e del senso di colpa e in cui si può riconoscere come:

«Una duplice, apparentemente contrastante, poeticamente convergente azione governa il movimento di questi sonetti: la chiusura col passato ('così completamente/morta') non significa liquidazione di quell'esperienza né elegiaco recupero memoriale; quella vicenda è riattualizzata da un presente di furore, di cecità, di pianto: la storia, non rimovibile, rimarca ed esaspera il privato dolore del poeta.»<sup>158</sup>

Il richiamo al fuoco, al colore rosso, allo strazio del sangue sono i termini della realtà che intridono lo svolgersi sulla pagina dell'esistenza di Caproni. Un fuoco che significa rabbia per il susseguirsi di lutto privato e del disastro storico, in cui le tinte sanguigne e furibonde della realtà ricordano ovunque la violenza con cui anche la memoria e il vagheggiamento idilliaco sono destituiti di valore. Come nota Biancamaria Frabbotta:

«Tutto, vita e morte, passione e nostalgia, si colora uniformemente di rosso, tinta rubata di peso dalle squillanti, disperate campiture della Scuola romana, dal Campana più *faune* ed espressionistico. È un colore mentale, certo, ma sempre visibile, sia che si umili a descrivere

---

<sup>158</sup>Luigi Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit., pag. 48.

un paesaggio (*il tuo paese di sassi rossi*), sia che si spiritualizzi nell'ossimoro (*il rosso buio*), sia infine quando, smarrito fra due sostantivi (l'abito che accende i selci/...rosso mi dà coraggio) o promosso da aggettivo a sostantivo (*al rosso del teatro*), si arrende al gusto ermetico e simbolista dei tempi». <sup>159</sup>

Per concludere la presentazione di questo primo periodo della produzione poetica caproniana, 1932-1956, non resta che affrontare l'ultima delle raccolte del periodo: *Il passaggio di Enea* pubblicato nel 1956 ancora dall'editore Vallecchi di Firenze. Si è già detto della struttura della raccolta, che ripropone ancora l'opera precedente suddivisa in tre libri, il *Terzo libro* che comprende gli inediti riprende la pubblicazione del 1952 di *Stanze della funicolare*, uscito per l'Istituto Grafico Tiberino di Roma (come *Finzioni* nel 1941). Quest'ultimo capitolo della produzione di Caproni rappresenta una notevole svolta nella produzione del poeta: una svolta nei contenuti, dominati dagli anni desolati della guerra e della situazione postbellica e una svolta formale, per il dominio di nuove forme metriche. Il primo rilievo che sarà approfondito riguarda le scelte formali di Caproni. Il *Terzo Libro* si presenta suddiviso in tre sezioni: *Gli anni tedeschi*, suddiviso in *I lamenti*, dodici sonetti, e *Le biciclette*, in cui si alternano due sonetti e le stanze omonime; *Le stanze*, che comprendono *Stanze della funicolare*, *All alone* e *Il passaggio di Enea* e il sonetto *Sirena*; *In appendice*, a sua volta suddiviso in *L'ascensore* e *Su cartolina*.

A dominare tutte le poesie è la presenza di una forte determinazione a racchiudere la lingua in sistemi metrici determinati e forti, portatori di una chiusura che era stata meno vincolante nella scrittura precedente. Per quanto concerne l'impiego del sonetto, che coinvolge tanto lo stile di *Cronistoria*, relativamente ai testi scritti dopo il 1941, quanto la sezione *Gli anni tedeschi*, si rende palese il «sintomo di un'accentuata sfiducia nella razionalità del *logos* poetico, per il quale è posta in dubbio ogni possibilità di instaurare un qualsiasi rapporto positivo con la realtà» <sup>160</sup>, che sfrutta la forma metrica precostituita per

---

<sup>159</sup>Biancamaria Frabbotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit., pag. 44.

<sup>160</sup>Antonio Girardi, *Cinque storie stilistiche*, cit., pag. 113.

tentare di dare forma certa ad un incomprensibile disintegrazione del senso stesso dell'esistenza, colpita a morte dalla guerra. I sonetti caproniani si presentano come un tentativo di imbrigliare metricamente un'istanza lirica che avrebbe dovuto, in quegli anni di guerra, scegliere fra la rinuncia alla poesia oppure l'affidarsi «al vuoto, ma saldo e resistente, schema metrico»<sup>161</sup> che potesse contenere le ansie, le paure e gli orrori degli anni di guerra. Lo stesso Caproni rileverà come gli anni della guerra partigiana, che combatté da protagonista in Val Trebbia, furono anni in cui la stessa scelta di scrivere versi fu messa in discussione, di fronte a tanta concreta violenza e devastazione. Dichiarerà Caproni, alla domanda se la scelta del sonetto fu fatta per opporre una forma metrica chiusa al caos che minacciava ogni forma, anche dell'esistenza: «fu una scelta deliberata, anche perché nella letteratura vedevo una sorta di tetto per, in qualche modo, proteggermi... falso naturalmente ...proteggermi dal dissolvimento, dalla dissoluzione dell'esistenza».<sup>162</sup> Meno tradizionale è la scelta delle stanze. La stanza è metricamente identificabile con l'ottava, ovvero la successione di otto versi della stessa lunghezza, in cui si evidenzino strutture fisse di rime. Inoltre, la stanza è la cellula metrica della poesia narrativa per come essa si è evoluta all'interno del genere epico. Nella fattispecie, le stanze di Caproni rispettano la forma strofica dell'ottava, anche se si trovano in successione sedici versi e non otto (dunque si è di fronte ad un tendenziale raddoppiamento), mentre per quanto riguarda il sistema delle rime, ancora una volta la scelta di Caproni si spinge verso esempi più arcaici e temporalmente desueti. La stanza infatti, «se gli endecasillabi formano coppie a rima alterna (AB.AB.AB.AB.) è detta siciliana; [...] se sono disposti in tre coppie a rima alterna e una finale a rima baciata (AB.AB.AB.CC.) viene chiamata toscana, ottava rima o semplicemente stanza».<sup>163</sup> Quindi come per il sonetto, la scelta di Caproni si rivolge ancora alla poesia italiana delle origini, precedente agli esempi più elevati del Trecento e alle perfezioni formali del Rinascimento, quasi a volere scegliere fra espedienti metrici marginali, ma per questo

---

<sup>161</sup>Ibid., pag. 114.

<sup>162</sup>Giorgio Caproni, *Era così bello parlare*, cit., pag. 163.

<sup>163</sup>Mario Ramous, *Metrica*, cit., pagg. 194-195.

espressivi e popolari. Delle stanze tradizionali, comunque, quelle caproniane mantengono il forte impianto narrativo, che è più visibile nelle parti dei componimenti in cui le stanze si costituiscono proprio secondo la forma appena ricordata, ovvero sedici endecasillabi a rima alterna.

«Se infatti la ripresa del sonetto poteva essere interpretata, con qualche plausibilità, come ricorso a uno schema metrico atemporale le cui propaggini si erano però spinte con Saba (e Onofri, gli ermetici...) fin dentro il Novecento, per il recupero delle stanze questa spiegazione risulta inefficace, dal momento che, rispetto ai concreti esemplari storici di quella forma, si era aperta, nella lirica moderna e contemporanea, un'incolmabile soluzione di continuità».<sup>164</sup>

Queste parole di Ghilardi sintetizzano perfettamente l'eccentricità della scelta di Caproni di rifarsi a forme metriche tradizionali dimenticate dalla poesia contemporanea, ma paiono meno stringenti quando individuano un «drammatico e [...] ironico contrasto che oppone il significato 'umanistico' della struttura a un linguaggio e una tematica di bruciante attualità»<sup>165</sup>, perché il rapporto fra struttura e linguaggio delle stanze caproniane può essere meglio inteso nel confronto con la stanza siciliana, di cui lo stesso Caproni dichiara il debito, soprattutto linguistico: «io ero abituato sì alla canzone, ma alla canzone di poeti delle origini, cioè i siciliani, e i primi toscani, [...], appunto fino al Guinizzelli, perché cosa mi piaceva? Quest'invenzione di una lingua che non esisteva [...]».<sup>166</sup> Si tratterà, quindi, del recupero di una forma metrica arcaica, filtrata nei preziosismi della stanza quattrocentesca, che resta nell'ombra, modello di eleganza stilistica, mentre nella realizzazione metrica predomina il metro martellante e semplificato della stanza siciliana. Annota Biancamaria Frabbotta come Caproni «interroga ere remote, quando la stanza di canzone voleva dire per i poeti del Duecento, dimora capace, ricettacolo e amplificazione del *plazer*. [...] Studia la perfezione della 'stanza' quattrocentesca,

---

<sup>164</sup>Antonio Ghilardi, *Cinque storie stilistiche*, cit., pag. 117.

<sup>165</sup>Ibid., pag. 117.

<sup>166</sup>Giorgio Caproni, *Era così bello parlare*, cit., pag. 103.

desueto metro celebrativo-narrativo rielaborato dall'umanesimo»<sup>167</sup>; un'operazione dunque di immersione nella tradizione adeguata alla «disperata tensione metrica»<sup>168</sup> e alla «*importance* formale della scrittura»<sup>169</sup>, che il poeta indica come segni stilistici del suo *Terzo Libro*.

Ogni componimento delle Stanze si caratterizza per un componimento introduttiva (*Interludio* o *Didascalia*) e uno conclusivo (*Epilogo*), che incasellano la parte centrale del componimento, i *Versi* delle stanze, che seguono lo schema metrico appena ricordato. La dinamica narrativa tipica delle stanze rappresenta uno degli esiti in cui più forte si avverte la forzatura metrica e la tensione a contenere nella forma chiusa di metro, rima e strofa una trama fittissima di *enjambement*, esclamazioni, interrogazioni, iperbati e inversioni. Tutto il repertorio poetico che ha caratterizzato la scrittura caproniana viene sfruttato con sempre maggior forza espressiva e visiva, che si esprime anche in uso insistito dell'analogia allucinatoria, della metafora con terminologia tecnica e meccanica, in cui appunto sembra mettersi in atto la ricerca di una lingua che non riesce ad esprimere la disumanità delle esperienze che il poeta tenta di tradurre nei versi, di una lingua che deve ripartire da una sorta di purezza primordiale. Le tensione metrica che tenta di definire e controllare una lingua troppo umana per raccontare le desolazioni della morte e della guerra, porta Caproni alla riscoperta di una poesia che affonda nel mito, e nella sua ricollocazione nell'ambiente contemporaneo, una poesia che dopo le sequenze straziate dei sonetti, si impone di individuare il residuo umano e vitale che sopravvive all'orrore. Riaffiora, come momento significativo della giornata, l'alba: «che segue alla lunga notte da cui sembrava non ci si dovesse risvegliare mai più, lentissimo scioglimento di uno spasimo e di una collettiva resistenza all'anno inclemente»<sup>170</sup> della guerra; ma l'alba in cui si muovono i personaggi delle poesie di Caproni non è un'alba luminosa e nitida, ma nebbiosa e indistinta, in cui le atmosfere purgatoriali avvolgono i personaggi popolari e mitici allo stesso tempo (Alcina, Proserpina, Enea...), personaggi che non

---

167Biancamaria Frabbotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit., pag. 62.

168Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano, 1989, pag. 189.

169Ibid., pag. 189.

170Ibid., pag. 61.

riescono a liberarsi da percorsi abitudinari e solitari. Significativo il recupero della città della giovinezza, Genova, tutta trasfigurata dalle violenze della guerra, che si caratterizza come il luogo del pellegrinaggio infinito dei personaggi, in una sorta di faticoso cammino clandestino dei sopravvissuti in una città svuotata delle sue attività, dilaniata e riempita degli elementi memoriali e fascinatori cui il poeta si aggrappa. Genova emerge come uno scoglio su cui l'eterno viaggiatore, Enea, si aggrappa per percepire i resti dell'umanità, ma questo appiglio è fuggevole e indistinto, come la nebbia che tutto l'avvolge, come i passi dei personaggi che vagano nella città. La scelta del mito di Enea, contrapposto all'Ulisse che completa la propria peregrinazione fino al ritorno in patria, propone il tema del ramingo, l'uomo della perdita, sempre affannato a ricostruire delle rovine delle esperienze passate; inserire Enea (come gli altri personaggi del mito) all'interno della quotidianità urbana significa considerare tutta la realtà circostante e le esperienze che questa porta con sé come qualcosa di impossibile da rappresentare nella sua essenza più piena, significa trovare un conforto nel destino che accomuna la vita quotidiana al mito, ma contemporaneamente accontentarsi di un mito di instabile presenza e di eterna necessità di costruirsi una realtà in cui esistere.

## **5.2 Sillabare la tradizione: verso la brevità.**

### **Lecture testuali.**

ALBA

Una cosa scipita,  
col suo sapore di prati  
bagnati, questa mattina  
nella mia bocca ancora



assopita.

Negli occhi nascono come  
nell'acque degli acquitrini  
le case, il ponte, gli ulivi:  
senza calore.

É assente il sale  
del mondo: il sole.

Questa poesia fu pubblicata per la prima volta in volume nella raccolta *Ballo a Fontanigorda* (1938) e successivamente collocata all'interno della sezione *Come un'allegoria* della raccolta *Il passaggio d'Enea* (1956), che in quella prima pubblicazione «figurava appunto come *Terzo libro* (*Il passaggio d'Enea* vero e proprio), dopo un *Primo libro* (da *Come un'allegoria* a *Finzioni*) e un *Secondo libro* (*Cronistoria*)». <sup>171</sup> La storia editoriale di questa poesia è travagliata: composta nel 1934, esclusa dal primo libro edito da Giorgio Caproni (*Come un'allegoria*, 1936), inserita nel secondo libro (*Ballo a Fontanigorda*, 1938) estromessa sia da *Finzioni* (1941) che da *Cronistoria* (1943) in parte «costituite da una scelta molto ampia delle *plaque* precedenti» <sup>172</sup>, poi recuperata nel 1956 ma inserita non all'interno di *Ballo a Fontanigorda* in cui era stata pubblicata, ma nella sezione a cui cronologicamente sarebbe dovuta appartenere, *Come un'allegoria*. La storia testuale vede alcune divergenze fra la forma definitiva del testo, la prima pubblicazione in *Ballo a Fontanigorda*, *Il passaggio di Enea* e la raccolta *Poesie* (1976): al verso 1 la parola 'scipita' sostituisce 'sciapita' (sostituzione già presente in *Passaggio di Enea*, 1956); al verso 4 viene aggiunto 'mia' in 'nella mia bocca' rispetto a *Ballo a Fontanigorda* e al verso 7 l'espressione 'nell'acque' sostituisce 'nelle acque' (*Ballo a Fontanigorda*, 1938) e 'nell'acqua' (*Poesie*, 1976).

Il testo della poesia *Alba* ci interessa per diversi aspetti che prefigurano esiti

---

<sup>171</sup> Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, Mondadori, Milano, 1998, pag. 179.

<sup>172</sup> Luca Zuliani, «Apparato critico», in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., pag. 1060.

della scrittura matura di Giorgio Caproni. È quasi sintomatico, dunque, il recupero tardivo di questo componimento che, dopo il 1956, trova la sua collocazione continuamente confermata e che, agli esordi, era stato spesso espulso dalla struttura della raccolte.

Sul piano contenutistico *Alba* si iscrive perfettamente nel progetto complessivo di *Come un'allegoria*, in cui compaiono diversi riferimenti alle percezioni sensoriali collegate al nascere ed allo sparire del giorno: *Alba*, *Vespro*, *Prima luce*, *Spiaggia di sera*, *Fine di giorno*, *Sera di Maremma*, *Immagine della sera*, solo per evidenziare dai titoli delle poesie, in totale sono sedici, quanto sia centrale il tema del ciclo solare e della giornata. La ricollocazione della poesia all'interno di *Come un'allegoria* non pone, quindi, questioni strutturali rispetto al disegno complessivo della raccolta e tanto meno ne modifica l'equilibrio tematico. Più significativa della tardiva inclusione è l'esclusione di *Alba*, che sembrerebbe giustificare l'idea che l'autore non la ritenesse un testo da dare alle stampe.

Sul piano contenutistico *Alba* è in tutto e per tutto un tipico esempio della scrittura poetica caproniana degli esordi. La contiguità tematica di *Alba* con le altre poesie di questo periodo è riscontrabile già dalla prima strofa che traduce la percezione visiva con quella del gusto, l'impercettibile primo calore del sole nascente con un intorpidito gusto insipido. La strofa si caratterizza per una forte, evidente, rilevante assenza di forme verbali, che lascia poco afferrabile l'accostamento sinestetico fra il sapore dell'alba e la visione al risveglio; la conclusione della strofa con un participio passato di cui si esalta più la sua funzione aggettivale che la funzione predicativa, esibisce un incipit fortemente indeterminato e sfuggente. L'ellissi del verbo 'essere' (verso 1), che dovrebbe istituire l'identità fra le due percezioni sensoriali (il gusto e la vista), sospende l'istituzione del processo di trasposizione delle fascinazioni sensoriali, trasformando il procedimento sinestetico in una forma analogica di fusione delle percezioni. Tutta la raccolta, ma è un giudizio estendibile a tutta la prima produzione caproniana, è composta da quadri e impressioni che si fondono sempre sulla materica possibilità della sensazione, anche quand'essa risuona sulle corde più interne ed emotive. Nella prefazione alla *plaque* del 1936, Aldo Capasso commenta così il tono della prima avventura poetica di Giorgio

Caproni:

«Egli è uomo per cui il mondo esterno esiste. Egli prende la penna quando lo ha toccato un fatto plastico, naturale o comunque esteriore [...]. Dalle sue moderne esperienze culturali, egli ha tratto, oltre ad una rilevante scaltrezza musicale, la nitida coscienza dei pregi della brevità. [...]segnatamente i temi descrittivi il più delle volte, guadagnano assai ad essere trattati in una forma quasi haikaistica: poiché – il più delle volte – in un paese, nell'atmosfera di un luogo, la sensibilità è colpita da pochi elementi capitali e riassuntivi[...]. Lo seppe bene il Pascoli delle migliori *Myrica*. Lo sa il Caproni, che cerca di concretare paesaggi e atmosfere locali in pochi tocchi, opportunamente accostati con lirica coerenza».<sup>173</sup>

L'analogia percettiva che prelude alla sinestesia e la fascinazione sensoriale sono l'accordo tematico che regge la composizione di tutta la raccolta, e questa evidenza giustifica il reinserimento di *Alba* in *Come un'allegoria*, complicando però la spiegazione delle assenze dalle raccolte successive, che andrà ricercato nell'evoluzione del gusto e della scrittura di Caproni negli anni successivi. L'effetto di simultanea comparsa del mondo, colto nell'atto del suo risveglio alla luce, espresso dalla bellissima immagine di acqua che nasce dall'acqua (verso 7), è sottolineata dalla terna di sostantivi elencati per asindeto (verso 8) ed è ancor più enfatizzata dall'uso, in funzione esplicativa, dei due punti che condensano tutte le immagini scaturite dallo sguardo in una sensazione ancora di diversa natura percettiva: il calore. L'assenza del calore solare e della luce solare, permettono l'appropriazione della realtà circostante attraverso tutte le risorse sensoriali, poiché quelle maggiormente deputate a quel compito sono ancora assopite dell'assenza del Sole. Nell'ultimo verso, quindi, si spiega la chiave che svela i processi immediati, intuitivi e analogici che hanno guidato la creazione di quell'immaginario mondo appena ridesto. Per chiudere la poesia Caproni utilizza una forma fortemente denotata dalla potenza coesiva e immediata

---

<sup>173</sup>Aldo Capasso (prefazione a), Giorgio Caproni, *Come un'allegoria*, Emiliano degli Orfini, Genova, 1936

dell'epigramma, in cui il distico di quinari che si concludono con la coppia paronomastica (sale, sole) svela la chiave interpretativa del testo. Questo distico presenta almeno tre artifici retorici che concorrono tutti a rafforzare il suo valore didascalico e conclusivo: la consonanza paronomastica; l'*enjambement* che dilata la connotazione specifica di quel 'sale', già in relazione antinomica con 'scipita' (verso 1) che apriva il componimento; l'uso dei due punti che istituiscono fra l'espressione 'sale del mondo' e 'sole' l'identità che permette la ricomposizione complessiva delle immagini proposte nel testo. Il testo, con questa formula di conclusione concisa, esplicativa e didascalica appare anomalo rispetto a quelli coevi. Delle sedici poesie che compongono *Come un'allegoria* del 1936, l'uso di chiudere con una coppia di versi conclusivi tanto concisi si riscontra soltanto in *Prima luce* ('Gli uccelli sono sempre i primi/pensieri del mondo', vv. 9-10), ma questi sono meno accentuanti gli effetti di brevità evidenziati in *Alba*.

Si è già detto in precedenza quanto la poesia che stiamo leggendo presenti vicende editoriali complesse fra il 1934, anno della composizione, e il 1956, anno dell'uscita de *Il passaggio di Enea*; dopo questa data la posizione di *Alba* all'interno della produzione caproniana sembra non rappresentare più un problema per l'autore, che la ripropone come seconda poesia di *Come un'allegoria* in tutte le successive raccolte. Quindi, più che interrogarsi sui motivi dell'incertezza iniziale circa la sistemazione, si ragionerà sul dato sicuro della definitiva collocazione del componimento. Che cosa scriveva Giorgio Caproni attorno al 1956? Si possono riscontrare affinità forti fra la sua scrittura in versi per come si era evoluta fino al 1956 e le specificità di *Alba*? Affinità tali da rientrare in un gusto rinnovato e, tali da convincere Caproni a reinserire definitivamente il testo nella sua collocazione cronologicamente corretta?

Ne *Il passaggio di Enea* del 1956, il *Terzo libro* raccoglie le poesie scritte dopo la pubblicazione di *Cronistoria* e si struttura in tre sezioni: *Gli anni tedeschi* (1943-1947), suddivisa in *I lamenti* e *Le biciclette*; *Le stanze* (1947-1954); In appendice, suddivisa in *L'ascensore* e *Su cartolina*. La forma metrica che caratterizza la prima sezione è quella del sonetto, quella dalla stanza nella seconda sezione. Quello che ora ci interessa è notare come nella terza sezione del *Terzo libro* si trovino

diversi componimenti che condividono con *Alba* somiglianze formali, ritmiche e sintattiche, che giustificerebbero il recupero di questa, alla luce di un mutato gusto compositivo di Giorgio Caproni. Si legga il distico 'È assente il sale/del mondo: il sole' (che conclude *Alba*) confrontandolo con 'Qui forse potrei scrivere:/potrei forse anche vivere' (*A Tullio*, composta nel 1948), 'Lascero così Genova:/entrerò nella tenebra' (*A Rosario*, composta nel 1950) e con la serie estenuata di coppie di distici in rima baciata che compongono *Litania*, composta nel 1952, i noti l'uso dei due punti, che esaltano e rafforzano il nesso logico e consequenziale della successione dei versi, la saldatura interna dei rimandi fra le coppie di versi, come in *A Tullio* la ripetizione in chiasmo del verbo e dell'avverbio e la rima baciata. Si configura una delle forme personali dello stile di versificazione di Giorgio Caproni: la coppia di versi, più brevi dell'endecasillabo, a rima baciata (o in strettissima correlazione per assonanza e chiasmo) con forti effetti di *enjambement* e una sintassi asidentica e minimale. Vedremo in seguito, occupandoci de *Il seme del piangere* (1959) come l'occorrenza di una tale forma sia da considerarsi come la cifra di maggior caratterizzazione dello stile di versificazione di Caproni entro quella raccolta. Ma, per tornare ad *Alba*, si è dimostrato come a partire dagli anni '50 la scrittura di Giorgio Caproni affianchi ad una consistente riscoperta della tradizione metrica italiana, una propria ricerca che porta ad esiti precisi, che si appaleseranno nelle raccolte successive. L'uso del distico a rima baciata, conciso e didascalico sembra rientrare fra le nuove ritmiche che affascinano Caproni, tanto più che sono la melodia su cui nasce *Litania*, che si sviluppa per 46 strofe costruite come coppie di distici rimati e che dimostra come l'effetto prosodico prodotto e le possibilità espressive della formula, ripetuta e reiterata, agevolino la scrittura in versi del poeta. Di fronte ad una spontanea creazione, all'orecchio del poeta, di una metrica personale su cui strutturare versi e strofe, ecco ipotizzato il recupero pieno di quel testo, *Alba*, che aveva visto oscillare la sua posizione e la propria presenza all'interno delle raccolte poetiche di Caproni.

SONO DONNE CHE SANNO

Son donne che sanno  
così bene di mare

che all'arietta che fanno  
a te accanto al passare

senti sulla tua pelle  
fresco aprirsi di vele

e alle labbra d'arselle  
deliziose querele.

Questa poesia esce pubblicata per la prima volta nella raccolta *Finzioni* del 1941 e riproposta nelle successive raccolte poetiche. La prima stesura di questa poesia risale al 1938, come è documentato da un retro di busta che contiene un primo abbozzo a penna del testo. Rispetto ad *Alba* questa poesia entra a far parte della raccolta cui cronologicamente dovrebbe appartenere e resta inserita nel corpo di quella raccolta anche quando, nelle successive riproposizioni, la raccolta viene consistentemente ridotta (*Finzioni*, che si compone di una selezione delle raccolte precedenti più inediti è composta da cinquantotto poesie; *Cronistoria*, che contiene una selezione del pubblicato precedente più inediti, riduce a trentaquattro le poesie tratte da raccolte precedentemente edite). Il testo di *Sono donne che sanno* è, quindi, da subito approvato dall'autore e accettato nel proprio *corpus* poetico.

Dal punto di vista delle varianti genetiche del testo, andrà fatto notare come rispetto all'esemplare manoscritto, che risulta incompleto dell'ultimo verso, la stesura definitiva cassa i versi 3 e 4 ('queste care che vanno/schiuse in lane sì chiare'). Cassata inoltre la chiusa del componimento presente in uno dei dattiloscritti della fase di rielaborazione per la pubblicazione in cui l'ultimo verso, originariamente 'vivo odore e di chele' viene sostituito da 'delicate querele', che nella versione definitiva a stampa diviene 'deliziose querele'. Altro fatto di notevole rilievo è l'introduzione a posteriori, ma sempre in fase

compositiva e precedente alla pubblicazione, della divisione in distici.

Per quanto riguarda le varianti pare che le modifiche apportate si muovano nella direzione di un avvicinamento alle *koiné* linguistiche dell'ermetismo; l'abbandono delle prime scelte lessicali, che ricordano quel mondo sensibile fatto di odori e sensazioni tattili (lana, chele, odore...) che nelle prime raccolte è il riferimento costante della connessione percettiva fra il mondo naturale e il mondo interiore del poeta, accetta scelte maggiormente preziose dal punto di vista fonico, lo dimostra il passaggio da 'delicate' a 'deliziose', in cui il gruppo fricativo più iato si presta a tensioni di pronuncia più musicali, lo dimostra l'introduzione del termine 'arselle', regionalismo ligure per indicare una specie di frutto di mare, affiancato alle 'labbra' proponendo «nominazioni metaforiche, vagamente 'assolute'. Che parrebbero desunte, [...]dalla grammatica indeterminativa di Alfonso Gatto e, più generalmente, dell'Ermetismo».<sup>174</sup> Ma per quanto già ricordato in precedenza, ciò che è più rilevante è la scelta di proporre un testo composto da distici 8anche se con rime alterne) che si configureranno come una consuetudine metrica di Caproni a partire dalle stanze (ma già nelle strutture delle rime nelle quartine dei sonetti). Resta ancora legata alla prima maniera della scrittura caproniana, invece, la tensione fra forma metrica e tessitura sintattica. In questo componimento è ancora preponderante il gusto per le dislocazioni che evidenzino il valore fonico del verso, motivo per cui la sua natura è tutta da inserire nella produzione coeva del poeta. Resta da notare la mancanza assoluta della punteggiatura, sensibilità sicuramente prodotta dalla frequentazione con la poesia di Ungaretti. Nel percorso che intendiamo proporre verso una scrittura che si modula sui ritmi e sulle melodie della concisione, questo testo rappresenta un segnale rispetto alla necessità, anche nel primo Caproni, a scoprire degli accorgimenti grafici e metrici che mettano in evidenza una poesia che sia compatta e in cui la rima, oltre che essere elemento di collegamento semantico, sia anche segnale del frazionamento delle forme sintattiche rispetto alla riconoscibilità del metro.

---

<sup>174</sup>Antonio Ghirardi, *Cinque storie stilistiche*, cit., pag. 106.

## ALL ALONE

### 3.

#### Epilogo

Era una piccola porta  
(verde) da poco tinta.  
Bussando sentivo una spinta  
indicibile, e a aprirmi  
veniva sempre (impura  
e agra) una figura  
di donna lunga e magra  
nella sua veste discinta.

La notte come entrava,  
subito, nella cinta.  
Salivo di lavagna  
rosicata una scala,  
né ho mai saputo se era,  
a spingere la candela,  
il nero umidore del mare  
o il fiato della mia compagna.

Avevo infatti una cagna  
(randagia) che mi seguiva.  
L'intero giorno dormiva,  
disfatta, fra i limoni,  
nottetempo (carponi  
e madida) mi seguiva  
bagnandomi di saliva,  
la punta delle dita.



Forse era la mia vita  
intera, che mi lambiva.  
Ma entrato oltre la porta  
verde, mai con più remora  
m'era accaduto che Genova  
(da me lasciata), morta  
io già piangessi, e sepolta,  
nel tonfo di quella porta.

Eppure io piansi Genova,  
l'ultima volta, entrato.  
Il giorno non era nato  
ancora, e campane  
a gloria (forse era festa  
d'anima, e di resurrezione)  
m'empivano la testa  
col vento della costernazione.

Salita della Tosse  
scandivano ragazze rosse.  
Ragazze che in ciabatte  
e senza calze (morse  
al calcagno e alla nuca  
dimagrita dal dente  
di quell'ora impellente),  
andavano, percorse  
da un brivido, sulla salita  
che anch'io facevo, solo,  
già al canto dell'usignolo.

Genova di tutta la vita

nasceva in quella salita.  
Seguivo i polpacci bianchi  
e infreddoliti, e inviti  
veementi, su dal porto  
che si sgranchiva, netti  
salivano dal carbone,  
che già azzurro di brina  
brillava, sulla banchina.

Entrai, non so dir come,  
spinto da quel carbone.  
Ma a un tratto mi sentii senza  
più padre (senza più madre  
e famiglia, e vittoria),  
e solo nella tomba  
delle scale, indietro  
mi ritorsi, la tomba  
riaprendo della porta  
già scattatami dietro.

Che fresco odore di vita  
mi punse sulla salita!  
Ragazze ormai aperte e vere  
in vivi abiti chiarissimi  
(ragazze come bandiere,  
già estive, balneari),  
sbracciate fino alle ascelle  
scendevano, d'arselle  
e di cipria un odore  
muovendo a mescolare  
l'aria, dal Righi al mare.

Avevano le braccia bianche  
e le pupille nere.  
Con me un carabiniere  
come le stava a guardare!

Mi misi anch'io a scendere  
seguendo lo sciamare  
giovane, e se di tende,  
bianche fino a accecare,  
già sentivo schioccare  
la tela, ahi in me sul mare  
le lacrime – ahi le campane  
dure d'acqua stormente  
nel mio orecchio, e in mente  
ancora la piccola porta  
(verde, e da poco morta),  
cui più con tanta spinta  
potevo nel ventilare  
del giorno, ormai, bussare.

*Epilogo* di *All alone* appare per la prima volta su rivista nel numero di novembre-dicembre di 'Officina' del 1955. Altre parti della poesia erano già uscite su altre riviste, *Didascalia* su 'L'approdo letterario' nel 1954, le strofe dei *Versi* su 'Botteghe oscure' separatamente in diversi numeri del 1954. *All alone*, interga delle sue tre parti compare ne *Il passaggio di Enea* nel 1956 all'interno della sezione *Stanze*. *Epilogo*, venne composto più di un anno dopo rispetto ai primi due movimenti di *All alone*, nel 1955.

«Di questo testo non esiste nelle carte una stesura completa in pulito, ma, caso abbastanza insolito, gli abbozzi conservati permettono di seguire la composizione dell'intero poemetto [...]. Il testo fu sviluppato tramite una serie di stesure sempre più lunghe, fino a

comprendere più fogli di cui solo quello finale è ancora in elaborazione (e spesso Caproni si limitò a riscrivere solo quest'ultimo)».<sup>175</sup>

Dalle carte è evidente come l'elaborazione di singole parti, quando consolidato ed accettato dall'autore cessa di essere presente sui manoscritti, su cui prosegue solo la riscrittura della parte ancora non stabile. Coerentemente con la struttura delle altre stanze ne *Il passaggio di Enea*, l'ultimo dei tre movimenti (*Epilogo*) si caratterizza per una decisa intenzione di ricondurre la voce poetica all'esperienza esistenziale personale del poeta, domina la prima persona singolare e la componente narrativa legata al vissuto esperienziale si esplicita nell'uso del tempo verbale imperfetto e con il corposo utilizzo dei verbi di movimento ('entrava', 'seguiva', 'lambiva', 'andavano', 'seguivo', ecc). La caratteristica del testo che più interessa evidenziare è la particolare forma che struttura tutte le strofe, che iniziano con due versi coincidenti ad una frase sintattica. Si viene a determinare il ricorrere, per tutto il testo, di un movimento sintattico che introduce la strofa con una frase asciutta e didascalica che nel proseguo della strofa si distende in ampiezze più articolate. Questa modalità compositiva della strofa, insistita nel testo in oggetto, diventerà nella raccolta successiva *Il seme del piangere*, un vero nucleo ritmico che verrà esteso a tutti i componimenti e che assumerà un forte valore coesivo per tutta la sezione de *I versi livornesi*. Non a caso il testo di cui si propone la lettura è cronologicamente uno dei più vicini ai testi della raccolta successiva. La differenza maggiore, rispetto alle caratteristiche più stabili che questa forma acquisirà nella produzione successiva di Caproni riguarda il sistema delle rime. In *Epilogo* di *All alone* le rime che legano i versi della coppia di versi iniziali di ogni strofa non seguono uno schema prefissato, anche se in cinque casi su undici si trovano rime baciata, che nei *Versi livornesi* invece occorreranno con incidenza molto più significativa. L'inserito, all'interno alla struttura strofica, di queste coppie di versi tanto sintatticamente conclusi, rappresenta una vistosa incursione, nella sensibilità ritmica di Caproni, di elementi nuovi rispetto al

---

<sup>175</sup>Luca Zuliani, «Apparato critico», in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., pag. 1245.

modo consolidato della scrittura; ovvero, il recupero del fascino ritmico e sintattico di un dire immediato, che soprattutto nella produzione precedente alla guerra mondiale, era già emerso e risultava già sperimentato e frequentato, senza divenire però la cifra stilistica caratteristica di quei componimenti. L'effetto più evidente è la riscoperta di una sintassi modellata sulla misura metrica scelta, rispetto all'insistenza programmatica degli *enjambement* a grappolo tipici della prima produzione e, soprattutto nel periodo di maggior contatto con l'Ermetismo, quindi in *Cronistoria* e nei testi pubblicati in *Stanze della funicolare* (1952). La strofa impostata da Caproni sembra ora vivere di due momenti complementari: un primo momento monolitico e assertivo, sintatticamente depurato da ridondanze e inarcature; un secondo momento più disteso in cui il metro e la sintassi rendessero vivo il loro rapporto di tensione e trazione. Gli esiti più evidenti e marcati della definitiva acquisizione di una poesia che si costruisce ritmicamente sulle diverse potenzialità del registro breve e conciso in alternanza a maggiori spazi metrici di tensione sintattica si mostrerà nella produzione della maturità di Caproni, esposta nel prossimo capitolo.

## **6.1 La maturità, la brevità: le raccolte (1959-1975)**

In questo capitolo si analizzerà la produzione poetica di Giorgio Caproni che viene pubblicata nelle tre raccolte pubblicate fra 1959 e 1975: *Il seme del piangere*, *Il congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, *Il muro della terra*.

Le tre raccolte rappresentano l'esito più significativo del percorso che porta Caproni a fare della *brevitas* lo strumento compositivo fondamentale della sua scrittura in versi. Tutte le risorse espressive, tanto sul piano della tessitura fonica e prosodica del verso, quanto dei rapporti fra sintassi e versificazione, attingono ad un repertorio retorico che si muove all'interno del vasto campo di soluzioni stilistiche che offrono le procedure di brevità approfondite nel secondo capitolo di questa tesi. Inoltre, in queste tre raccolte, i fenomeni di

brevità si modulano attraverso una diversità di soluzioni e di effetti che segnalano la curiosità e la ricerca che Caproni dedica alle risorse della sua rinnovata scrittura. Il percorso verso una sempre maggiore autonomia del poeta dalle correnti dominanti della scrittura poetica italiana del periodo, sembra intercettare le possibilità sistemiche del ricorso alla *brevitas*: questa non rappresenta un artificio sporadico e intermittente, all'interno delle rielaborazioni metriche delle forme tradizionali come era avvenuto nella produzione poetica fra 1943 e 1956. Se in quella fase le metriche della tradizione rappresentano una forma desunta dall'esterno che renda possibile il contenimento e la stabilità formale di una realtà troppo contrassegnata dall'angoscia e dal lutto, in questa nuova fase la gabbia metrica, che pure viene mantenuta, si arricchisce di moduli prosodici e sintattici che appaiono essere il prodotto di un incontrollato e istintuale fraseggio interiore, che trova nella brevità e nella reticenza il suo passo, la sua misura.

Alla svolta compositiva e formale, si affiancano nuove sensibilità tematiche, anche queste non immobili, anzi caratterizzate da una leggerezza lessicale e da una (apparente) facilità di lettura che si rafforzano di fronte alla maggior profondità delle tematiche; questo percorso tematico potrebbe essere sinteticamente riassunto come una progressiva definizione di domande alla divinità a partire dall'esperienza liminare fra percezioni della vita e percezioni dell'aldilà. Sulle specifiche peculiarità dei temi centrali nelle tre raccolte qui in esame si tornerà a breve. Su di un piano generale, però, resta da notare un'ultima caratteristica che le esperienze di scrittura di questo periodo lasciano emergere, ancora connesse all'uso diversificato ma assiduo di procedure che puntano alla *brevitas* e alla reticenza. Tutte le raccolte posseggono nuclei allegorici compatti e riconoscibili (si tratta ancora di nuclei, perché l'impianto organicamente allegorico che riguarda tutta una raccolta sarà il fulcro dell'ultima produzione caproniana), che sembrano soccorrere il lettore nella ricostruzione di senso complessivo delle sezioni, in cui il modo breve e reticente si insinua ampliando le possibilità ermeneutiche del lettore rischiando di lasciarlo disorientato. L'impianto allegorico suggerisce un sentiero interpretativo in cui il lettore può attingere sensibilità, fantasie e immagini che

lo aiutino a risolvere il susseguirsi dei vuoti semantici, senza vincolare la scrittura poetica. Si sono esposti succintamente i motivi generali che inducono a raggruppare *Il seme del piangere*, *Il congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* e *Il muro della terra* in una trattazione unitaria, pur dovendo, per ognuna delle raccolte, far emergere le specificità e le peculiarità, per non pregiudicare la possibilità reale di comprendere l'evoluzione della scrittura di Caproni, comprensibile esclusivamente come percorso.

*Il seme del piangere*, esce per l'editore Garzanti a giugno del 1959. La raccolta si compone due sezioni *Versi livornesi*, *Altri versi* e *Imitazioni*. *Imitazioni* contiene poesie tradotte e personalizzate da Jacques Prévert, Guillaume Apollinaire e Federico Garcia Lorca. La sezione *Altri versi* si struttura come un'appendice in cui l'autore colloca componimenti che, per il periodo in cui vennero composti, sarebbero potuti apparire in *Il passaggio di Enea*: alcuni risalgono ai primi anni Cinquanta. A convincere Caproni ad includerli ne *Il seme del piangere* è stata la natura dell'occasione che quei versi ha ispirato, come nel caso di *A Ferruccio Ulivi*, in cui il poeta ricorda la visita che Ulivi e Carlo Betocchi fecero a Caproni saputo della morte della madre Anna Picchi, altre poesie (*Il becolino*, *Andando a scuola*, *Divertimento*) condividono l'ambientazione livornese con la prima sezione della raccolta e questo giustifica il loro inserimento ne *Il seme del piangere*. Prima di dedicare il giusto spazio ai *Versi livornesi* due annotazioni utili per comprendere la genesi complessiva della raccolta caproniana del 1959. Innanzitutto, va sottolineato come dopo una raccolta dedicata a Genova, imperniata sulla centralità dell'esperienza shockante della città dell'anima dilaniata dai bombardamenti, una nuova localizzazione, la Livorno dell'infanzia, come scenografia della memoria su cui ambientare il nuovo libro. Per segnalare quale rilievo acquisti la distinzione topografica dei luoghi fra *Il passaggio di Enea* e *Il seme del piangere* si vuole sottolineare come la poesia che maggiormente celebra Genova, ovvero *Litania*, che si configura come una preghiera alla città e come una ricapitolazione dell'esperienza poetica giovanile di Caproni, sia stata spostata dal poeta nella prima delle due raccolte, pur essendo apparsa per la prima volta ne *Il seme del piangere*; la scelta di ricollocare *Litania* all'interno de *Il*

*passaggio di Enea* dimostra la volontà, probabilmente sorta a posteriori, di fare delle due raccolte delle raccolte maggiormente unitarie, anche dal punto di vista della ambientazione urbana. Si è detto, una volontà sorta a posteriori: per spiegare meglio questa riflessione si devono prendere come riferimenti le date di composizione di alcune delle sezioni delle due raccolte. Questi periodi si sovrappongono chiaramente, individuando un periodo compreso fra il 1950 e il 1956, in cui Caproni lavora alla sistemazione de *Il passaggio di Enea* e pubblica alcune poesie che entreranno poi nei *Versi livornesi*. Nello specifico «le carte di Caproni conservano tre stesure complessive del *Seme del piangere* [...]. La prima è la sola a recare in calce ai testi le date di composizione, che sono tutte comprese fra il 1952 e il 1958»<sup>176</sup>, mentre *Le stanze* pubblicate ne *Il terzo libro de Il passaggio di Enea* portano le date 1947-1954. È lecito sostenere che, mentre Caproni lavora assiduamente per concludere e terminare la prima raccolta, inizi a scrivere altri componimenti che si concentrano su un tema distante e differente e che, pian piano si aprono uno spazio nella creatività del poeta, tale da prefigurare la futura raccolta. Il titolo della raccolta per Garzanti, era già stato pensato come titolo per *Il passaggio di Enea*, «nelle lettere a Betocchi, intermediario presso Vallecchi, Caproni prospetta vari titoli (*Ossario, Itinerario, Il seme del piangere, Il fuoco del cuore, Primi e nuovi versi*)».<sup>177</sup> La scelta del titolo un tempo scartato per la nuova raccolta assume un rilievo decisivo per sancire la discontinuità fra le due raccolte. Si noti come il riferimento in uno dei titoli delle raccolte ad Enea e la citazione delle parole della Beatrice dantesca nell'altra, segnalino come queste raccolte siano da considerare come raccolte separate e, in loro stesse, concluse, ma che vivano un legame di continuità suggellato dal riferimento alla poesia della *Commedia* dantesca, infatti la continuità nella guida fra Virgilio (che è il cantore di Enea) e Beatrice avviene senza che i due si incontrino, si parlino o si scambino opinioni sul viaggio del pellegrino Dante: Virgilio scompare nelle ombre del Purgatorio per ritornare alla sua collocazione naturale (il Limbo infernale) e Beatrice appare nel momento drammatico del passaggio di Dante nelle acque purificatrici dei fiumi

---

<sup>176</sup>Luca Zuliani, «Apparato critico», in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., pag. 1312.

<sup>177</sup>Adele Dei, «Cronologia» in, Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., pag. LXIII.



del Paradiso terrestre. Il titolo *Il seme del piangere* è infatti significativo, poiché cita da *Purgatorio XXXI* (verso 46) le parole con cui Beatrice riprende Dante che confessa in pianto la propria scarsa capacità di intendere a pieno l'amore che avrebbe dovuto dimostrare alla donna anche dopo la sua morte, 'E volse i passi suoi per via non vera,/imagini di ben seguendo false,/che nulla permission rendono intera' (*Purgatorio XXX*, versi 130-132). Il dialogo fra avviene dopo che Dante, il pellegrino dell'aldilà, è stato lasciato dalla sua prima guida, Virgilio, per essere guidato da Beatrice verso la beatitudine; un viaggio che prima di essere intrapreso prevede un pentimento sincero e profondo da parte di Dante. Il rimprovero di Beatrice si appunta sugli atteggiamenti e le azioni tenuti da Dante dopo la morte della donna e questo, riferito all'esperienza umana e poetica di Caproni, fa comprendere ancora meglio quanto le parole di Beatrice, usate come titolo per la raccolta di versi dedicati alla madre, indichino una nuova sensibilità di Caproni verso la sua poesia precedente. Il tema del lutto e della morte della donna amata, lo abbiamo accuratamente ricordato, rappresenta uno dei temi insistenti della poesia caproniana da *Come un'allegoria a Cronistoria*; in questa nuova raccolta, che ancora si occupa di un lutto e ancora si presenta in una forma assimilabile ad un canzoniere amoroso (ma dedicato alla figura di una madre giovane, che possiede i tratti della fidanzata), interviene un nuovo modo di trattare il tema del lutto: la leggerezza della forma, il disincanto verso il proprio dolore, la possibilità di sublimare nei versi il senso di colpa verso la persona defunta.

«Lo stesso personaggio della madre fanciulla, ritrovata intatta nei Versi livornesi, diventa inconsapevole guida al femminile; il percorso nel passato è come un soggiorno in un personale e non pacifico aldilà. Ma nello stesso tempo il sintagma prescelto a titolare la raccolta vive una vita propria: l'isolamento lo estrania e lo muta, ne distorce se non il senso almeno l'effetto. Il silenzio che circonda i due termini (seme e piangere) ne accentua il potere definitorio e analogico». <sup>178</sup>

---

<sup>178</sup>Adele Dei, *Giorgio Caproni*, Mursia. Milano, 1992, pag. 116.

A differenza di Olga Franzoni, la cui figura viene sempre richiamata per attivare un processo di abbandono alla disperazione e allo sconforto, in funzione quasi catartica e consolatoria rispetto all'esperienza della perdita dell'amata. In questo caso la morte della madre rappresenta il distacco dalla poesia del lutto per come si era configurata fino a quel momento nella poesia caproniana. Il poeta non si limita a ricordare, celebrare, rievocare la persona scomparsa, ma si fa accompagnare da questa, poiché è la madre, quasi archetipo della femminilità per ogni individuo, in un viaggio liminare alle porte della morte (significativo il titolo *Ad portam inferi* di una poesia della raccolta). Questa discesa agli inferi, questo primo incontro ormai pacificato con l'adilà, l'abbandono del pianto per una nuova volontà di conoscenza rispetto alla morte sono i temi che non svaniranno nella riflessione poetica di Caproni.

«Il corpo di Annina, come quello della città nativa, proprio perché entrambi spariti, potranno miracolosamente riapparire nella fantasia poetica, unica qualità umana che può resuscitare i morti indipendentemente dall'ausilio della memoria e dal suo penitenziale gusto barocco di razzolare fra i rifiuti del tempo perduto.»<sup>179</sup>

Alla figura di Anna Picchi si associa la localizzazione specifica, segnalata dalla precisione dei toponimi, della città natale. Ma la precisione dell'identificazione dei luoghi non deve essere associata ad una volontà descrittiva e realistica degli spazi, questi, infatti, vivono esclusivamente nella loro consistenza di nebbiose ombre oniriche e memoriali. Anche nel caso di Caproni, la Livorno che compare nei Versi livornesi non è la città reale, ma rappresenta il luogo poetico in cui l'incontro fra il poeta e la madre ragazza può realizzarsi; l'irrealtà onirica che giustifica l'incontro fra queste due figure determina anche l'inconsistenza dei riferimenti spaziali. La cura nominalistica a individuare con precisione piazze, luoghi e strade di Livorno non soddisfa un'esigenza di precisione geografica, ma una necessità di fornire all'irrealtà dell'incontro fra madre-

---

<sup>179</sup>Biancamaria Frabbotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit., pag. 89.

ragazza e figlio un contesto adeguato, uno spazio sospeso che lo delimiti. Livorno infatti appare caratterizzata come il luogo ideale per qualsiasi azione, apparizione o situazione alla presenza di Annina, un luogo che appare sempre luminoso, aperto, orizzontale in cui il vento può soffiare libero e Annina muoversi in bicicletta, in cui gli spazi aperti permettono alla figure che popolano la città di intercettare la presenza fresca e giovane di Annina. Si evidenzia, ancora, una sostanziale divaricazione fra Livorno e Genova:

«Anche Genova è una 'pura città dell'anima' da sospiare più che godere con un classico amour de loinh, ma una città sospirata è un acittà perduta e dunque un tempo posseduta. Non così Livorno verso la quale Giorgio ostenta, nelle parole della prosa, un'indifferenza ben diversa dal rimpianto del genovese esiliato. E forse questa discrepanza psicologica lo convinse, nella raccolta globale delle pesie del 1984, ad estrapolare la Litania a Genova (originariamente compresa nel seme del piangere) [...]».<sup>180</sup>

La ricerca di una forma stilistica che potesse proporre al lettore una sensazione concreta della nuova dimensione esplorata dal poeta si concretizza in alcune scelte formali, una indirizzata alla riscoperta di un «gioioso neostilnovismo»<sup>181</sup> di stampo cavalcantiano, l'altra che introduce stilemi personali nella versificazione in cui si esaltano le possibilità espressive della brevità.

Il riferimento a Guido Cavalcanti è evidenziato in apertura della raccolta da l'incipit della prima poesia *Perch'io* che introduce i *Versi livornesi* e che cita la ballatetta *Perch'io non credo di trovar giammai*. Questo primo testo nasce da un gruppo di testi e frammenti scritti presumibilmente fra 1953 e 1954, il registro e i modi di queste poesie differisce da quelle che andranno a comporre i *Versi livornesi*; le diverse varianti presenti fra le carte di Caproni riportano oscillano fra 'Ed io', E anch'io', 'Io che', '...ed io', ma soltanto quando la poesia viene inserita ne *Il seme del piangere* si modifica riprendendo l'apertura cavalcantiana. Il lavoro di adeguamento posteriore di questo testo denota la volontà di Caproni

---

<sup>180</sup>Ibid., pag. 91.

<sup>181</sup>Luigi Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit., pag. 73.

di dichiarare già in apertura della raccolta il debito verso il poeta trecentesco. All'interno dei *Versi livornesi*, l'eco del motivo della ballatetta si sviluppa in più componimenti, soprattutto *Pregghiera*, *Battendo a macchina*, *Piuma*, *La gente se l'additava*, *Ultima preghiera*, dove sono soprattutto due i modi della sensibilità ripresi da Cavalcanti: l'invocazione diretta alla propria anima per impegnarsi nella ricerca e nel raggiungimento della protagonista, Annina; la levità e la leggerezza del testo. Se il primo prestito cavalcantiano nel rivolgersi all'anima «è limitato a un tema strutturalmente adibito al ruolo modesto di una cornice»<sup>182</sup>, l'altro richiamo, quello della leggerezza e della levità del testo ('Mia pagina leggera:/piuma di primavera', *Piuma*; 'Mia mano , fatti piuma:/fatti vela; e leggera/muovendoti sulla tastiera,/sii cauta', *Battendo a macchina*) è riflessione poetica ben più profonda della sola citazione. Emerge con chiarezza la vicinanza con i versi in cui Umberto Saba, in *Amai*, del periodo 1945-1947 ('Amai trite parole che non uno/osava. M'incantò la rime fiore/amore, la più antica difficile del mondo') sono il segno di una scelta controcorrente rispetto alla scelta di registro che la poesia italiana in quegli anni andava individuando. Ma soprattutto emerge la necessità che la riflessione sul linguaggio non scompaia dal tessuto stesso dei testi, quasi a dover rendere partecipe il lettore di una scelta deliberatamente perseguita, oltre alla già ricordata *Per lei*, i versi 'Livorno le si apriva/tutta, vezzeggiativa' di *Né ombra né sospetto* e 'come vorrei che intorno/andassi tu, canzonette: che sembri scritta per gioco,/e lo sei piangendo: e con fuoco' di *La gente se l'additava*. La semplicità di lingua e rime è ripetutamente dichiarata e programmaticamente proposta al lettore come una chiave di approfondimento rispetto a quanto di apparentemente semplice contengono i testi; analogicamente alla naturale complessità del rapporto madre e figlio, con la sua mole di inconsce nervature sotterranee e di modi della comunicazione più supposti che espressi, anche la semplicità della superficie dei testi, sembra dirci Caproni, non può essere risolta in ciò che appare alla prima lettura. L'intento programmatico di una lingua popolare e di un registro colloquiale è ben esposto nella poesia *Per lei*, in cui il poeta dichiara

---

<sup>182</sup>Biancamaria Frabbotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit., pag. 95.

la sua volontà di riscoprire e utilizzare le rime che definisce 'chiare', 'vietate', 'aperte', con 'suoni fini', che conservino 'l'eleganza povera', 'orecchiabili'; testimoni di una lingua quotidiana sono l'uso dei diminutivi e dei vezzeggiativi ('Annina', 'camicetta', 'catenina', 'scialletto', 'personcina'); oppure il riferimento a personaggi chiamati col soprannome 'il Ciucci', la Zicarola' e le indicazioni topografiche di Livorno nominate attraverso l'uso cittadino lo 'Sbolci', 'i Fossi, 'il Voltone'.

«Francamente prosastica, e sovente prossima al parlato, è la selezione del lessico, ristretta alle denominazioni più comuni che usuali. Prosastica e narrativa la sintassi piana e semplificata, interrotta, nel suo raccontare in terza persona, solo dalle cadenze rimate e dalle sospensioni degli enjambement. Narrativo, infine, il piano costruttivo dell'intera sezione, concepita come un organico racconto della vita della madre Anna Picchi».<sup>183</sup>

Ghirardi definisce prosastica e narrativa la scelta linguistica e metrica operata da Caproni ne *Il seme del piangere*, ma porta elementi importanti per valutare a pieno la differenza fra lo stesso intento, per come si era sviluppato e concretizzato ne *Il passaggio di Enea*, e gli esiti della raccolta del 1959. La novità dei versi livornesi è tutta racchiusa nella ricerca di un «inedito disegno musicale»<sup>184</sup> che poggiando sul recupero dei metri brevi già ampiamente sperimentati nelle prime raccolte e su un uso della rima, spesso baciata, molto più puntuale e presente, tanto da costituire un collante melodico e ritmico all'interno delle strofe, fra le strofe e fra componimenti contigui. La volta di raccontare una vicenda umana e esistenziale, si risolve in una trama di richiami lessicali, attraverso la riproposizione dei medesimi sintagmi, che alimentano una rete fitta di sonorità affini e equivalenti; l'effetto ottenuto è una dimensione che il lettore sente fortemente narrativa, poiché la sua attenzione viene focalizzata, sia grazie agli espedienti fonico-ritmici sia per la selezione lessicale ripetuta e colloquiale, su elementi ripetuti e costanti nella

---

<sup>183</sup>Antonio Ghirardi, *Cinque storie stilistiche*, cit., pag. 120.

<sup>184</sup>Ibid., pag. 121.

caratterizzazione del personaggio Annina, delle sue attitudini e del suo rapporto con la città: la 'camicetta', la 'catenina', 'la bicicletta' sono gli oggetti che svelano la presenza di Annina e che legano la trama narrativa, eludendo la distinzione fra i diversi componimenti e ricordando al lettore che l'intento di seguire la giovane madre necessita di appigli, ricordi, memorie nascosti negli oggetti che la identificano. Ancora più forti alcuni richiami che legano testi consecutivi in una sorta di montaggio di quadri successivi, in cui le scelte lessicali operano come segnali incontrovertibili della necessaria consecuzione narrativa: si prendano le poesie *La ricamatrice* e *La stanza* in cui il verso iniziale della prima viene ripreso nell'ultimo della seconda ('Com'era acuto l'ago' e 'l'ago, che luccicava') e in cui la conclusione de *La ricamatrice* è ripreso nell'incipit di *Stanza* ('sapendo il suo lavorare' e 'la stanza dove lavorava'); un simile meccanismo di connessione fra testi contigui si avverte fra *Battendo a macchina* e *Quando passava*, in cui il verso conclusivo della prima si connette in continuità col primo della seconda poesia ('anche tu, al suo passaggio' e 'Livorno, quando lei passava'). La convergenza di una pluralità di fattori stilistici quali l'uso delle rime, le scelte lessicali prosastiche, il succedersi narrativo delle vicende del personaggio, le connessioni intertestuali evidenziate dalle riprese lessicali, predispone una forma di testualità poetica che avvince il lettore per la necessaria operazione di svelamento e approfondimento che la manifesta semplicità non riesce a evitare.

A tutte queste procedure testuali così ben orchestrate da Caproni, va aggiunta una novità stilistica che si ritroverà, con esiti evoluti e differenti, nella produzione successiva del poeta e che rappresenta una intuizione originale e personale rispetto al rapporto fra sintassi e metro che, sempre indagata con curiosità e tensione da Caproni, può essere individuata come caratteristica della scrittura matura del poeta livornese. Dal punto di vista della relazione metrico sintattica, le strofe che compongono i *Versi livornesi* hanno una specificità già notata da Pier Vincenzo Mengaldo:

«Perché se è vero che le strofe sono di misura e fattura diversa, con espansioni e contrazioni, è anche vero che [...]sono tutte di struttura

sintattica 2+x, e così che prima e ultima si equivalgono per numero di versi, suggerendo dunque un anello».<sup>185</sup>

L'annotazione di Mengaldo, si riferisce alla poesia che, nel suo intervento critico era oggetto di lettura *L'uscita mattutina*, ma è un'osservazione che deve essere estesa a tutti i componimenti dei *Versi Livornesi*. Ad una attenta valutazione sulla forma di tutte le strofe che compongono la sezione, si nota come il numero di strofe strutturate sul modello 2+x, che indica un distico a rima baciata in apertura di strofa, seguito da un numero variabile di versi, riguarda quasi il 70% delle strofe, ovvero 79 su 122. Questi numeri si riferiscono a strofe che inizino con un distico che abbia queste caratteristiche: due versi a rima baciata (o con forte assonanza), in cui la conclusione del secondo verso coincida con la conclusione sintattica della frase (con il punto fermo, interrogativo o esclamativo). L'elevata incidenza di questa forma della strofa non permette di soprassedere ad una riflessione che coinvolga la sensibilità di scrittura di Caproni. La cellula ritmica rappresentata dall'incipit delle strofe è una delle più interessanti forme ritmiche brevi nella scrittura di caproni. In questa sede ci interessa indagare sugli effetti che una tale struttura strofica determina per il lettore di quei testi. Sicuramente, il ricorrere insistente di una tale formula diviene, per il lettore, una forma ritmica riconoscibile e abitua il fruitore dei testi ad un procedimento di predisposizione dei segmenti testuali che si caratterizza per una concisa proposizione di una situazione, atteggiamento o percezione racchiusa nella forma stabile del distico a rima baciata (pochissimi i casi in cui la rima o l'assonanza non intervengono) e poi di uno sviluppo, più o meno ampio, in cui il respiro ritmico del testo dispiega le potenzialità della variazione dei modi in cui si dispiega il discorso. L'intera sezione diviene così un corpo ritmico in cui si alternano concisi e brucianti segmenti testuali, che portano al loro interno tutte le potenzialità della *brevitas*, con più distesi spazi discorsivi. Il caso di una iterazione ostinata della forma è così descritta nel libro *Nel corso del testo*, di Daniele Barbieri, (si legga

---

<sup>185</sup>Pier Vincenzo Mengaldo, *L'uscita mattutina*, in Giorgio Devoto – Stefano Verdino (a cura di), «*Per Giorgio Caproni*», San Marco dei Giustiniani, Genova, 1997, pag. 265

l'espressione 'termine percettivo' riferita alla forma del distico nella strofa caproniana per come appena descritta):

«Il primo piano [...] è il luogo del cambiamento, della trasformazione, il luogo in cui avvengono gli eventi testuali, il luogo in cui l'incontro con un termine percettivo lascia legittimamente aspettare il manifestarsi dell'intera forma. Per questo la ripetizione sul primo piano non è generalmente attesa, e il suo manifestarsi può essere una forte fonte di tensione. Quello che succede nei casi in cui si fa questo uso [ostinato] della ripetizione è che ci si attende naturalmente uno sviluppo, e lo sviluppo si trova bloccato dalla ripetizione stessa. Ogni volta che al termine percettivo sembra che stia per seguire il completamento della forma, il termine percettivo viene ripetuto. [...]Più a lungo dura l'iterazione ostinata, e maggiore diviene nel fruitore l'aspettativa della sua conclusione. Per questo i meccanismi di saturazione sono tra i più utilizzati nei testi per produrre tensioni forti e durature».<sup>186</sup>

Anche il fattore strutturale, con la ripetizione sistematica di termini percettivi che coinvolgono la componente ritmica del testo, è uno dei collanti che conferisce ai *Versi livornesi* una compattezza che le sezioni delle raccolte precedenti non avevano mai raggiunto con una modalità così raffinata. L'unità tematica di sezioni come *I lamenti* o *Sonetti dell'anniversario*, infatti, ottenevano organicità soprattutto dalla veste metrica così stringente, mentre *Le stanze*, anch'esse formalmente vincolate ad una forma metrica specifica risultavano tematicamente più svincolate le une dalle altre. Nel caso dei *Versi livornesi* è il ricorso ad una creazione ritmica interna al metro scelto che fornisce una organicità meno invasiva e più modulata, la scrittura in versi sposta la propria intenzione dal recupero dei metri tradizionali verso la fascinazione della musicalità. Nei pochi casi in cui il testo non presenti le strofe costruite secondo la formula 2+x, andrà sottolineata la mancanza anche dell'uso della rima baciata fra i primi due versi della strofa, come nel caso di *La gente se l'additava*, in

---

<sup>186</sup>Daniele Barbieri, *Nel corso del testo*, Bompiani, Milano, 2004, pag. 56.



cui lo schema delle rime è così riassumibile: ababbcbbcc defffbbaax gg; oppure nel caso di *Battendo a macchina*, in cui lo schema delle rime risulta: abbccab bddeeffegfeh hiffii. La coincidenza della presenza di coppie di versi che coincidano con un'unica frase e della rima baciata è il segnale della chiusura della cellula ritmica segnalata. Nel prossimo paragrafo dedicato alle letture testuali sarà l'analisi di questa cellula ritmica ad essere esplorata con precisione, nelle sue forme più stabili ed anche nelle varianti.

*Il congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopoeie* esce per l'editore Garzanti nel 1965, in parte ampliamento di un progetto di Caproni: «un poemetto dove mi piacerebbe descrivere una mia calata nel limbo e un mio incontro con i morti, divenuto uno di loro concittadino e fratello»<sup>187</sup> che si sarebbe dovuto intitolare *L'uscio dei morti*. La natura aperta e provvisoria della raccolta del 1965 è segnalata in primo luogo da Caproni nella nota introduttiva alla raccolta:

Forse questo *Congedo* è ancora incompiuto, se il brusio che sento nella mente è quello non di un solo altro *mézigue* che, nelle brevi pause in cui ,l'è concesso di dare ascolto alle 'voci' (ci son tante cose da fare, nel mondo), sta preparandosi ad entrare in scena. Può darsi che un giorno trovi il tempo di portare il libro a compimento. Ma chi si fida della speranza? Per questo mi son deciso, intanto, a licenziarlo com'è». <sup>188</sup>

Interessante notare come da subito i componimenti di questa raccolta vengano presentati come voci diverse di uno stesso io-poetico. Il mutamento, rispetto a *Il seme del piangere*, non avviene quindi nell'ambientazione, nella scelta del tema, ma soprattutto nella natura della voce che anima le diverse prosopoeie. Nella raccolta è presente, come spesso accade nelle pubblicazioni caproniane, una sezione conclusiva intitolata *Versi spersi* in cui sono presenti poesie laterali, per scelte metriche e contenutistiche, al tono dominante della raccolta. L'io lirico

---

<sup>187</sup>Cfr. Luca Zuliani, «Apparato critico», in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., pag.

1496. In cui è riportato l'estratto da una lettera a Betocchi datata 'Roma, 9 marzo 1961.

<sup>188</sup>Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, cit., pag. 287.

da ascolto e traduce in parole le istanze delle diverse voci che lo abitano, senza la necessità di dover creare come pretesto narrativo la figura della madre-fidanzata, funzionale alla creazione del contesto poetico del viaggio ultraterreno, ma forte di implicazioni personali e psicologiche maggiori, rispetto ai personaggi che prenderanno la parola ne *Il congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*. Le voci che prendono spazio nelle prosopopee rappresentano i suoi *mèxigue* (espressione antiquata e confidenziale del francese che identifica il pronome personale di prima persona). L'intento di dare voce alle proprie intime voci, che si incarnano nel viaggiatore, nel preticello, nella guida alpina, nel guardiacaccia, risponde alla volontà di confrontarsi con una dimensione personale rispetto alla morte, su cui Caproni inizia a interrogarsi anche rispetto alla propria esperienza interiore. Non a caso alcuni dei personaggi delle prosopopee, si pensi soprattutto alla guida e al viaggiatore, sono proprio proiezioni delle esperienze dirette di Giorgio Caproni, appassionato di camminate in montagna e fin da bambino amante dei viaggi in treno. La raccolta, però, non è composta semplicemente dalle prosopopee, ma anche componimenti più brevi che ricordano l'atmosfera solitaria e notturna di *Perch'io* posto ad introduzione de *I versi livornesi*. Si trovano ad alternarsi «l'*amplificatio* ciarlieria delle prosopopee»<sup>189</sup> e i testi più brevi e intimi che rappresentano un io solitario «lasciando balenare le scorie della perdita, umanistica sua interezza».<sup>190</sup> Se le prosopopee amplificano i modi delle poesie che compongono *Il seme del piangere*, per «l'estrema quotidianità, il livello mai come ora depresso delle locuzioni e del lessico [...] e congruentemente, le cadenze parlate della sintassi»<sup>191</sup>, anch'esse non cadono mai nel rischio del realismo mimetico perché forte e percepibile è il filtro sfuggente della memoria e la posizione sempre liminare, fra esistente e defunto, degli uomini e degli ambienti che i testi presentano. Contribuiscono a rendere percepibile l'ambientazione ultraterrena e purgatoriale delle prosopopee, i testi delle

---

189Biancamaria Frabbotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit., pag. 109.

190Biancamaria Frabbotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit., pag. 109.

191Antonio Ghirardi, *Cinque storie stilistiche*, cit., pag. 124.

quartine in cui «i motivi della solitudine e della coscienza della morte»<sup>192</sup> riferiti ad una universalizzata figura di 'uomo' trattato alla terza persona, costruiscono il contesto spoglio e spopolato entro cui le voci dei *mézigue* parlano. Gli incipit dei brevi intermezzi fra le più corpose prosopopee dimostrano significativamente come i contenuti di queste, esposti in lunghi monologhi in prima persona, non siano altro che voci particolari provenienti da una stessa sensibilità universale di tutta l'umanità: '...l'uomo che di notte, solo,' in *In una notte d'un gelido 17 dicembre*, '...l'uomo che se ne va' in *Senza titolo*, '...l'uomo che nel buio è solo' in *Il bicchiere*. Il «protagonista è quasi un impersonale (come nella *Commedia*, come in alcune lingue europee); è un singolo, un 'io', ma nello stesso tempo può essere generalizzato»<sup>193</sup>, e questa ambiguità è dimostrata dall'uso dell'articolo determinativo davanti al sostantivo di significato così generico. Il lettore deve muoversi all'interno di un reticolo di diverse espressioni della condizione di instabilità fra esistenza apparente e vuoto emotivo che le singole voci e la sotterranea voce riflessiva declinano e predispongono come scenario della riflessione. Alle allusioni spesso espresse in forme colloquiali e famigliari all'ultimo viaggio verso la morte che accomunano tutte le voci dei personaggi ('Ancora vorrei conversare/a lungo con voi. Ma sia./Il luogo del trasferimento/lo ignoro' ne *Il congedo del viaggiatore cerimonioso*, 'Non altro. Prima di avventurarci,/godiamoci quindi insieme/l'insolita sicurezza' in *Prudenza della guida*) il lettore deve, in controcanto, ricomprendere le ben più concrete riflessioni di estrema solitudine e smarrimento degli altri componimenti ('[...]Là/il buio è così buio/che non c'è oscurità' in *La lanterna*, '...l'uomo che se ne va/e non si volta: che sa/d'aver più conoscenze/ormai di là che di qua...' in *Senza titolo*).

Il complesso della raccolta appare, quindi, sospesa e incompiuta soprattutto perché in essa convivono i temi e gli esiti delle riflessioni che avevano strutturato la precedente raccolta e sono già presenti quei temi che, da *Il muro della terra* in poi diventeranno il fulcro della riflessione di Caproni attorno all'esistenza di Dio e che daranno vita all'imponente allegoria della caccia,

---

192Luigi Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit., pag. 82.

193Adele Dei, *Giorgio Caproni*, Mursia, Milano, 1992, pag. 129.

dominante delle ultime raccolte del poeta.

Dal punto di vista formale le prosopopee si caratterizzano come una serie di strofe di lunghezza variabile composte da versi di misura contenuta (fra il senario e il novenario) con sistemi di rime libere, mentre i componimenti più brevi sono quartine con sistemi liberi di rime. A questi testi si aggiungono *Scalo dei fiorentini*, *I ricordi*, *Il gibbone*, *Toba*, sono testi di media lunghezza più liberi dal punto di vista formale, che recuperano una dimensione disincantata della memoria dei luoghi che «il richiamo dell'incanto, la sua verosimile presenza sono troppo forti per non tentare di afferrarli».<sup>194</sup>

Ne *Il congedo del viaggiatore cerimonioso* e altre prosopopee mutano i modi e le forme con cui Caproni continua ad indagare gli effetti della *brevitas* sull'impianto ritmico dei testi. L'uso tanto ripetuto di strofe che si compongono secondo la formula rilevata da Mengaldo 2+x non rappresentano più l'occorrenza quantitativamente più rilevante, i casi riscontrati scendono infatti ad una percentuale vicina al 40% degli incipit di strofa, segnalando una permanenza del modulo stilistico, ma anche la maggior libertà rispetto alla stesura dei componimenti. Quindi, se da un lato si riduce l'incidenza della cellula ritmica che ne *Il seme del piangere* aveva costituito uno dei connettivi intertestuali più forti, dall'altro prosegue una costruzione ritmica delle strofe in cui a momenti di maggior respiro delle volte sintattiche si affiancano altri momenti in cui la trama sintattica si presenta interrotta e scarna, tanto da arrivare a frasi nucleari composte da un solo sintagma o da un solo verbo, oppure da successioni di frasi nominali. Questa novità di modulazione del ritmo del verso sfrutta comunque le possibilità offerte dalla frammentazione sintattica e dall'uso ritmico della punteggiatura. La natura dialogica, ritmata sui modi della conversazione fra personaggi umili, spinge Caproni a rifuggire da forme metriche troppo vistose e a scegliere invece una più distesa disposizione del discorso nella struttura metrica. Le forme maggiormente cariche di concisione didascalica risultano spesso essere in conclusione di strofa e, soprattutto, in conclusione dei testi: è questo un altro modo per tentare di riproporre una

---

<sup>194</sup>Adele Dei, *Giorgio Caproni*, cit., pag. 135.

forma parlata che, amplificata nei suoi argomenti iniziali, tende a concludersi con maggior distacco e con maggior forza di sintesi. Dopotutto, è già stato detto, le prosopopee, mascherando nel familiare lessico della quotidianità il tema ancestrale e luttuoso del trapasso nell'oltretomba, veicolano anche attraverso le scelte ritmiche e sintattiche un senso di progressivo prosciugamento degli argomenti della quotidianità verso la desolazione della consapevolezza della conclusione del viaggio e del vuoto destino al di là della vita ('Ci sono mormorii/diversi. Voci. Brusii./Non altro.' in *Prudenza della guida*, 'Il guardiacaccia. caccia/od è cacciato. Questa/è una norma sicura./Al diavolo perciò la paura,/giacchè non serve. [...] in *Il fischio*, 'Rimasi come dire?/stranito. Come un usignolo./Mi feci piccolo. Solo./In disparte.' in *Lamento (o boria) del preticello deriso*). Una brevità che non esiste per se stessa, ma in relazione dinamica con altri movimenti ritmici all'interno dei testi in cui essa compare, ed era così anche nei *Versi livornesi*; una brevità che si fa più insistente e dura quando il ragionamento e la parola hanno esaurito le loro forze vitali e lasciano intravedere il nulla che attende inerme oltre la vita.

Diverso l'esito delle quartine che inframmezzano le prosopopee nel loro rapporto con la brevità che risulta la loro più evidente caratteristica identificativa. Questi testi infatti si presentano da subito come frammenti estratti da un più complesso discorso (forse quel brusio che Caproni dice avergli ispirato questa raccolta) che emerge a rimarcare la condizione esistenziale che l'io diviso messo in scena nella raccolta deve vivere; l'effetto è ottenuto grazie all'uso di introdurre e concludere tre dei quattro testi coi punti di sospensione e la ripetizione iniziale 'l'uomo' che stabilisce la nota connettiva dei testi. La natura di brevi interruzioni riflessive, è sostenuta anche grazie all'uso della coordinazione asidentica rafforzata dai due punti ('[...]solo/a bere: non ha/nessuno[...]', *Il bicchiere*, '...l'uomo che se ne va/e non si volta: che sa/d'aver [...]', *Senza titolo*) grazie alla quale il nesso fra le brevi immagini proposte resta velato da una indicibile comunanza.

*Il muro della terra* esce per garzanti nel 1975, dieci anni dopo *Il congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, un periodo di tempo relativamente lungo

rispetto alle esperienze precedenti. Durante quel decennio, Caproni aveva ripubblicato, per Einaudi, *Il «Terzo libro» e altre cose* che comprende testi da *Il passaggio di Enea*, oltre a testi da *Il seme del piangere* e tre nuovi componimenti, che entreranno ne *Il muro della terra*.

Il titolo della raccolta è ancora una citazione da Dante espunta da *Inferno* X 1-3: 'Ora sen va per un secreto calle,/tra 'l muro della terre e li martiri,/lo mio maestro, e io dopo le spalle'. «Questo muro della terra evidentemente in Dante non è altro che il muro di cinta della città di Dite; per me, viceversa, significa il limite che incontra, ad un certo momento, la ragione umana, [...] è questo il tema di cui poi tutti i vari componimenti sono le variazioni».<sup>195</sup>

Il titolo della raccolta fu deciso dopo diverse incertezze e oscillazioni: *Col favor delle tenebre*, *Il vetrone*, *Orgoglio e dismisura*, *Tristissima copia*, negli ultimi due casi è già ipotizzata la citazione dantesca da *Inferno* XVI 73-74 nel primo caso e *Inferno* XXIV 91 nel secondo caso. Nota acutamente Adele Dei come il recupero di Dante e dello stilnovismo nell'ambito della scrittura poetica italiana, sia un fenomeno che affonda le sue radici nel recupero di Dante proposto da Thomas Stearn Eliot. A partire da *All Alone* e, con maggior insistenza ne *Il seme del piangere*, fino agli esiti che saranno sottolineati ne *Il muro della terra* e nelle raccolte successive, emerge nel tessuto complessivo delle raccolte la citazione, il riutilizzo, il plagio dissacrante e l'imitazione del poeta della Commedia, secondo le sensibilità indicate da Eliot:

«Eliot diventa, e non solo per Caproni, il maestro che insegna a trarre frutto dal grande magazzino di immagini e parole altrui, a piegarle, riscriverle e ritrovarle come proprie, moltiplicando i nessi e i rispecchiamenti, rinnovando plurimi richiami [...]. Eliot inaugura e giustifica una nuova appropriazione dei grandi testi [...], offre in particolare la chiave teorica e culturale per una utilizzazione moderne di Dante e dello stilnovo, e Caproni ne ha certamente approfittato, tornando per anni a tentare forme personali di intonazione o di plagio; e non a caso anche per lui Dante resta il più duraturo e profondo polo di raffronto. Uno dei componimenti più

---

<sup>195</sup>Giorgio Caproni, *Era così bello parlare*, cit., pag. 221.

precocemente noti e tradotti in Italia, *Asb Wednesday*, si apre con una citazione cavalcantiana, smembrata, ripetuta e tradita più volte, che introduce un avvio replicato e balbettante [...].<sup>196</sup>

La citazione dantesca del titolo, come spesso in Caproni, è attualizzata, ma non lascia sbiadire la suggestione del contesto originario. Se il muro della terra in dante rappresenta l'ostacolo insormontabile nella possibilità di proseguire il cammino di salvezza, nella raccolta caproniana questo ostacolo si configura come l'elemento che segnala l'impossibilità della ragione umana, e quindi anche della parola poetica, di varcare i propri limiti per approdare a sicurezze conoscitive che possano acquietarsi nel conforto della fede nella divinità. «Caproni è il razionalista che razionalmente scopre i limiti della ragione, la barriera invalicabile del reale, il muro della terra, appunto»<sup>197</sup>, ma il contesto da cui la citazione è presa ci dice di più: l'ingresso alla città di Dite, nell'*Inferno*, rappresenta la prima insormontabile difficoltà che Virgilio-Ragione deve affrontare nel suo viaggio di accompagnamento del pellegrino, solo l'intervento di un angelo inviato direttamente dal Paradiso riuscirà a sbloccare la situazione. Il 'muro della terra', quindi, rappresenta l'esito di una difficoltà non risolvibile esclusivamente dalle possibilità conoscitive razionali, rappresenta la richiesta di un aiuto esterno e risolutivo, che nel caso del pensiero teologico di Caproni si estrinseca nella richiesta incessante, a Dio, del perché della sua inesistenza. Se il mondo dantesco è permeato dalla presenza tangibile della volontà divina, che soprattutto per intercessione di Beatrice interviene nella vicenda ultraterrena di salvezza del poeta, l'appressarsi della morte lascia in Caproni lo stupore della mancanza di appigli, aiuti e spiegazioni da parte di Dio a cui, quando invocato, viene chiesto conto della sua sparizione, del suo abbandono, della sua inesistenza. La presenza di Dante all'interno della raccolta, tanto percepibile da far sì che Adele Dei possa parlare di una raccolta di «relitti danteschi»<sup>198</sup>, non esaurisce la trama fittissima di

---

<sup>196</sup>Adele Dei, Le parole degli altri, in Giorgio Devoto – Stefano Verdino (a cura di), «*Per Giorgio Caproni*», cit., pag. 59.

<sup>197</sup>Luigi Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit., pag. 88.

<sup>198</sup>Adele Dei, *Giorgio Caproni*, cit., pag. 158.

citazioni, riprese, riscritture e plagî. Una delle modalità di citazione più utilizzata da Caproni è quella dell'isolamento di singoli versi o stralci di testi altrui, senza che questi siano inglobati in testi propri, ma appaiano soli sulla pagina, magari frantumati metricamente; i titoli proposti dal poeta per queste citazioni rappresentano la chiave interpretativa del brano all'interno del sistema compositivo della raccolta. È questo il caso di *Plagio per la successiva, Ragione, Versi incontrati poi*.

«Isole di letteratura, brandelli di citazioni, restituite da una lunga memoria, riaffiorano in apparente disordine sulla pagina di Caproni, si spaziano in nuove scansioni, in ritmi allentati, assediati dal vuoto tipografico. Un diverso significato, usuale e immediato, sembra soprafare o cancellare l'accezione originaria, respingerla all'indietro, ma la suggestione di partenza è invece seguita con strenua fedeltà, anche quando è come sprofondata, occultata in una sorta di inconscio culturale».<sup>199</sup>

Molto significativa la citazione da una lettera di Annibal Caro posta in epigrafe alla raccolta ('siamo in un deserto,/e volete lettere da noi?'), in cui si può intuire anche lo sfondo ironico e divertito che attraversa la scrittura di Caproni in età matura. L'epigrafe appena ricordata infatti sembra ironicamente negare l'urgenza e la necessità di ulteriori prove dell'incapacità della parola di descrivere e aggredire il reale, ma nella sua polemica richiesta è insito lo sforzo a comunque intervenire in un mondo ormai desertificato e spento. Proprio nella fitta frequentazione delle parole altrui si estrinseca l'ironia con cui Caproni si dedica alla scrittura, in cui alla desolante «radiografia dello scheletro della verità»<sup>200</sup> vengono affiancati vocalizzi e divertimenti, epigrammatici testi che alludono al gioco di parole, alla giustapposizione dei contrari: un'ironia che permetta la sopravvivenza e che nelle possibilità delle parole non ricerchi salvezza o conoscenza, ma uno stoico rifiuto all'abbandono alla disperazione.

---

<sup>199</sup>Ibid., 159.

<sup>200</sup>Biancamaria Frabbotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, cit., pag. 118.



Fra poesia e realtà esiste un invalicabile muro, oppure la gelida impossibilità di contatto del vetrone (anche titolo di un componimento) che così Caproni definisce nelle note della raccolta: «il vetrone, o vetrato, è il sottile strato di ghiaccio che si forma sulla pietra»<sup>201</sup>, una pellicola fredda di incomunicabilità fra il mondo esterno e il soggetto.

Rispetto alle raccolte precedenti questa appare composta con una maggiore organizzazione interna, tanto da consegnare un'idea di compiutezza inusuale per le pubblicazioni di Caproni, in cui di solito trovavano spazio testi con tematiche laterali alla principale, anticipazioni di sviluppi compositivi centrali nelle raccolte successive. *Il muro della terra* da questo punto di vista appare compatto, lungamente riflettuto e composto secondo criteri di unitarietà. Questa unitarietà complessiva si avvale di una costruzione che alterna «suddivisioni interne, solitamente abbastanza omogenee, intervallate da stacchi più brevi di tipo aforistico-meditativo»<sup>202</sup>, riprendendo con una variazione il modo compositivo de *Il congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*: in quel caso ad alternarsi erano lunghe sequenze strofiche e brevi quartine, qui sono sottosezioni tematicamente omogenee, ma che comprendono più poesie, con inserti epigrammatici fra le diverse sezioni. La variazione su entrambe le tipologie testuali convergono verso un abbandono del periodare ampio e l'uso di forme maggiormente compatte. La raccolta si apre con alcuni brevi componimenti, dopo *Quasi ad aulica dedica...*, che pare riferirsi alla moglie del poeta, il cui vero nome era Rosa (anche se da tutti conosciuta come Rina), si apre la piccola sezione *Tre vocalizzi prima di cominciare*, composta di tre poesie che intendono fornire gli elementi del contesto in cui collocare la raccolta, degli esercizi di scrittura che possano introdurre il lettore a cogliere, nello sviluppo della raccolta le sfumature e le variazioni espresse nei testi: la forza di riproporsi, seppure, arrendevole, in ritirata, ('battere la chamade' e 'amené les voiles' sono espressioni militari) attraverso la poesia (*Dedizione*); la sensazione della solitudine nel mondo (*Falsa indicazione*) e al cospetto di Dio (*Tristissima copia ovvero quarantottesca*). Quindi *Condizione*, poesia isolata in una sezione che

---

201Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, cit., pag. 407.

202Adele Dei, *Giorgio Caproni*, cit., pag. 158.

include solo questo testo riprende, quasi come unico aggancio autobiografico e realistico, la situazione concreta del poeta, isolato entro le mura della propria stanza, vuota in dialogo con se stesso e con i morti. La sezione *Il vetrone*, si è già data la definizione di questo sostantivo che Caproni ricorda nelle note poste a conclusione della raccolta, si compone di sei poesie (*L'idrometra*, *Finita l'opera*, *Plagio per la successiva*, *Il vetrone*, *L'idalgo*, *Araldica*) in la presenza delle memorie, soprattutto di del padre protagonista di due poesie, si sovrappone al 'mondo delle sembianze/e della storia' (*L'idrometra*) ovvero di un recupero di figure ormai velate dal freddo filtro di un gelido trapasso, in cui l'elemento di instabilità è proposto con diversi riferimenti a sensazioni acquatiche e liquide ('in fondo all'acqua' in *L'idrometra*, 'dal rimorchiatore/allo scalo' in *L'idalgo*, 'sul Naviglio' in *Il vetrone*), simboli di un tempo che scorre inesorabile e non lascia che labili ombre nella memoria. Segue la breve sezione *Due divertimenti*, in cui Caproni gioca con la creatività fantasiosa di *Toponimi* e la scrittura che cita Dino Campana in *Battera*. La sezione che segue è una delle più dense e compatte, conclusa in se stessa, come fosse un unico testo che si scompone nelle otto poesie che le danno forma; *Acciaio*, titolo di questa sezione, recupera ancora una porzione della memoria del poeta, specificatamente la guerra partigiana a cui Caproni partecipò in Val Trebbia. Già dal suo titolo, è possibile comprendere come *Acciaio* sia una sezione cruda e dura, in cui la fuggevolezza del ricordo e l'evanescenza delle figure abbia ancora, per il poeta, la pericolosa consistenza del metallo, sempre pronto a ferire e intagliare ricordi di una morte tanto inutile quanto violenta. Per l'analisi approfondita di questa sezione, si rimanda al paragrafo successivo di letture testuali. Dopo la poesia *A mio figlio Attilio Mauro che ha il nome di mio padre*, che compone da sola la sezione intitolata *Poesia (o tavola) fuori testo*, segue la corposa sezione *Bisogno di guida*, in cui centrale è l'esperienza della ricerca di Dio, il tentativo fallimentare di farsi luce entro un buio disumano, che nessuna luce può trafiggere. Ritorna in più testi della sezione (*Cantabile (ma stonato)*, *Lo stravolto*, *Il pastore*, *Deus absconditus*, *Postilla*) la richiesta a Dio di spiegazioni rispetto alla delusione per la sua assenza, mancanza, inesistenza. La ricerca di una risposta da una figura divina latitante diverrà, nelle raccolte successive di Caproni, il motore dell'impianto allegorico

che ne reggerà lo sviluppo: il tema della caccia e della coincidenza fra l'esterno e l'interno, che determina un infinito gioco di specchi, in cui la ricerca fuori di sé si sovrappone alla ricerca dentro di sé, per poi diventare la stessa cosa. A intervallare questa sezione dalla successiva, i due testi che compongono *In esito, o:* in cui riemerge la volontà ironica giocata fra citazione (*Su un'eco (stravolta della traviata)*) e autocitazione (*Nibergue*). Quindi *Il murato*, sezione composta da cinque poesie in cui è forte la presenza di citazioni, plaghi e allusioni (alla Bibbia, a William Shakespeare, Hugo von Hofmannsthal, Plutarco) riconducibili alla condizione di reclusione forzata entro un'esistenza dolorosa e priva di senso ('Vuoto delle parole/che scavano nel vuoto vuoti/monumenti di vuoto. [...]'). L'uso delle parole altrui è uno modo attraverso il quale Caproni cerca di ancorare la propria incerta percezione di presenza nella realtà che lo circonda: la parola, propria o di altri, non è consolazione speranzosa, ma presa di coscienza di un comune percepire la fuggevolezza dell'esistenza e la solitudine esistenziale che ne deriva. Anche i tre testi che compongono la successiva sezione *Tema con variazioni*, confermano l'accettazione della propria condizione e, riprendendo sintagmi e sensazioni già presenti ne *Il congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee* (soprattutto in *Scalo dei Fiorentini*), propone un abbandono cui unico appiglio restano gli oggetti e i luoghi, spogliati di qualsiasi legame intimo e affettivo, ma segnali e istanze del mondo, di una realtà fredda e inerme che fornisce il contesto adeguato alla solitudine. ('Soli,/sono rimasti gli alberi/e il ponte, l'acqua/che canta ancora, e i tavoli/della locanda ancora/ingombri – il deserto,/la lampadina a carbone/lasciata accesa nel sole/sopra il deserto' da *Lasciando loco*). A legare tutti i componimenti (*Lasciando loco*, *Dopo la notizia*, *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*), le parole del superstite, di colui che resta e vede gli altri partire e contempla lo spazio attorno a sé che accompagna questa solitudine non ricercata, ma inevitabile ('È rimasto il vento...' in *Dopo la notizia*, 'Poi, uno dopo l'altro, tutti/han preso la stessa via' in *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*). La sezione Lilliput e andantino è composta da tredici poesie, tutte molto brevi (lillipuziane) ed epigrammatiche, in cui vengono riproposti i diversi temi già emersi nel resto della raccolta, ma con un tono meno introspettivo e riflessivo;

la parola svela, in questi testi, «il suo potere di mistificazione e di inganno»<sup>203</sup> e si trova ad essere incastonata in brucianti asserzioni ('Sta forse nel suo non essere/l'immensità di Dio', *Pensiero Pio*) che eludono l'argomentazione e mostrano senza pietà consolatoria il nucleo asciutto e compatto delle riflessioni che animano la raccolta ('Imbrogliare le carte,/far perdere la partita' in *Le carte*). La penultima sezione della raccolta è Feuilleton, in cui il tono dei componimenti, tematicamente affini al resto dei testi de *Il muro della terra*, si arricchisce di una dislocazione temporale delle ambientazioni e delle scelte lessicali e riscoprire «dimensioni del romanzesco e della favola»<sup>204</sup>, in un clima ottocentesco. Per le scelte lessicali basti riferirsi a 'vetturale', 'famigli', 'buona ventura', 'dar di briglia', 'lanterna', 'diligenza', e per le ambientazioni la citazione delle illustrazioni urbane di Utrillo, la ripresa di riflessioni di Gustave Flaubert nella poesia *Plagio (o conclusione) per la successiva*, e il titolo stesso della raccolta Feuilleton, che richiama lo stile del romanzo d'appendice tanto d'uso nell'Ottocento. La regressione temporale, lo straniamento rispetto al proprio presente è uno degli ulteriori stratagemmi che Caproni mette in opera per trascinare il lettore in una realtà tutta fatta di testi e parole, in cui è ancora possibile muoversi per relazionarsi con la frantumazione della propria individuale esperienza. Le ultime due poesie de *Il muro della terra*, raccolte nella piccola sezione *Due svolazzi finali* appaiono come una conclusione sintomatica di un gusto che segnerà la produzione successiva del poeta: *Cadenza* si riferisce soprattutto ad una volontà compositiva che sempre di più ricerca effetti di musicalità e segue, nella strutturazione dei testi e delle raccolte, formule della partitura musicale riconoscendo «come la non risoluzione investa direttamente la sua esistenza»<sup>205</sup>, mentre *Quasi da «poesia e verità», o: L'aulico egoista*, richiamandosi a Johan Wolfgang Goethe rinforza il riferimento alla letteratura romantica ottocentesca, alla contestualizzazione allegorica della propria poesia all'interno di coordinate temporali remote, sui si fonderanno le raccolte successive di Caproni.

---

203 Adele Dei, *Giorgio Caproni*, cit., pag. 178.

204 Ibid., Adele Dei, *Giorgio Caproni*, cit., pag. 179.

205 Luigi Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit., pag. 102.

Dopo la sintetica ricapitolazione della costruzione generale dell'opera resta da inquadrare questa raccolta di Giorgio Caproni nella valutazione dell'evoluzione del ricorso alla *brevitas* che Caproni intraprende e che, come si è voluto dimostrare, trova nella triade di raccolte trattate in questo capitolo uno dei più esaustivi esempi di differenti modi di declinazione delle sue forme.

*Il muro della terra* è una delle raccolte in cui la mobilità e la variazione delle forme metriche e ritmiche dei componimenti che lo compongono forniscono maggiori elementi per poter valutare come le risorse espressive connesse alla *brevitas* abbiano fornito a Caproni uno dei più significativi strumenti di modulazione e composizione delle sue poesie. Si è evidenziato come nelle raccolte precedenti a *Il muro della terra* si andasse evidenziando una sensibilità sempre crescente per nuclei ritmici interni alle strutture strofiche dominati da una sintassi che si risolveva in forme concise, coincidenti con dei distici in rima all'interno dello schema metrico della ballatetta (*Il seme del piangere*), oppure con l'accumulazione di frasi nominali o fortemente ellittiche entro più ampie strofe (*Il congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*), fino a testi molto brevi, per lo più quartine racchiuse fra punti di sospensione ( *Il congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*). Tutte questi esempi di forme di concisione sintattica e metrica avevano luogo all'interno di forme metriche che Caproni deliberatamente recuperava dalla tradizione poetica italiana, apparivano come inserti della sensibilità prosodica del gesto vocale del poeta, inserite in forme di versificazione chiuse, che contribuivano ad attualizzarle e a personalizzarle.

Nel caso de *Il muro della terra*, però, la riflessione deve spingersi oltre. Si deve giungere a riconoscere la reale natura e incidenza di ciò che fin qui è stato riconosciuto come cellula ritmica concisa, come un effetto di contrappunto in contrasto con le strutture che accoglievano certe realizzazioni, come forme testuali in sordina che connettersero componimenti più complessi, e che in realtà rappresenta la più concerta e intima pulsazione interiore di una voce poetica che, infranto il guscio metrico in cui si era difesa e preservata, giunge a dispiegarsi con franca determinazione sia sul piano tematico che sul piano della forma.

Complessivamente, l'arida dizione della parola caproniana modula tutta la

tessitura della raccolta, ne è origine prima che esito, ne modula le movenze e ne trasmette al lettore l'atmosfera. La pagina bianca domina nel rapporto fra foglio e parola, i componimenti, siano essi più o meno lunghi, sono immersi all'interno del foglio bianco così che ogni loro componente renda da subito visibile al lettore quale sia la volontà ultima della successione dei testi che compongono la raccolta. Il lettore viene introdotto in un mondo letterario in cui la parola deve essere cercata e rincorsa (cacciata) in un vasto campo di ricerca che si identifica con un deserto, di segni, di significati, di suoni. Caproni pone, con *Il muro della terra*, un confine fra due momenti della sua poesia (infatti è *Confine* il titolo della poesia che apre la raccolta): un confine che non è segnalato da nessuna presenza umana, in cui la ricerca da parte della stessa voce lirica di spiegazioni e di indicazioni per meglio muoversi nei luoghi nuovi dello spazio testuale non ottiene risposta, in cui il prima e il dopo, l'origine e l'approdo non portano segni evidenti di differenza. Quindi, anche in una condizione esistenziale nuova, nulla si è modificato: il confine tracciato non porta discontinuità traumatiche, la considerazione verso la propria e l'altrui esistenza non cambia. Si è sottolineato come la scrittura poetica di Caproni avesse avuto, negli anni fra il 1950 e il 1965, inquieti moti di ricerca soprattutto nell'appropriazione e nella sillabazione personale di quella che era stata la tradizione letteraria italiana; il suo rapporto con le forme metriche, l'uso intenso delle rime, delle allitterazioni e delle reti di fitti rimandi fonici dentro i versi e fra le strofe, aveva determinato una cifra stilistica sicuramente riconoscibile, ma debitrice alla forma di una impossibilità di sistemazione razionale della complessità dell'esperienza e dell'interiorità. Ora, dopo il prolungato apprendistato di artigiano del verso e della rima, la poesia di Caproni si presenta denudata e spoglia al proprio lettore, come spogli e freddi sono presentati gli stessi temi che il poeta aveva da tempo eletto a suoi ambiti privilegiati di riflessione, ma che ormai possono essere proposti in una demistificata essenzialità. Lo stesso utilizzo della rima porta a esiti nuovi rispetto alle raccolte precedenti: alla chiarezza e alla popolarità delle rime

invoke per Annina, subentra una rima «sconvolta da rapporti fonici più incerti e instabili»<sup>206</sup>, in cui il nesso semantico fra le parole poste in rima è spesso non immediato e limpido, ma ostacolato dalla appartenenza a campi semantici distanti o imposto fra elementi grammaticalmente poco conciliabili (dato:suicidato in *Dens absconditus*, banco:Franco in *L'idalgo*, prato:scoraggiato in *Il cercatore*, androne:ragione in *Testo della confessione*). Le rime, le assonanze, le iterazioni non riescono più a tessere una melodia fonica conciliante e unificante all'interno dei testi, non si strutturano più a formare nuclei ritmici stabili, come le rime alterne delle raccolte degli anni Cinquanta e le rime bacciate de *Il seme del piangere*, esse sono dissonanti e disarmoniche, ricalcando così le forme sintattiche disarticolate. Il ritmo della versificazione, svincolato dai sistemi di rime e dai metri chiusi, si poggia essenzialmente sulla sintassi, regolandosi sulle dinamiche determinate dalle punteggiature e sulle inarcature degli *enjambement*, che si confermano uno degli strumenti ancora saldamente in mano a Caproni. La sintassi si articola in uno stile nominale e coordinativo tanto estenuato che le modulazioni ritmiche interne al verso sono segnalate dal punto fermo e dagli altri segni di interpunzione che si sostituiscono spesso ai segnali prosodici di cesura, allungando o contraendo i tempi della dizione.

«La riduzione del discorso ai suoi costituenti minimi (si direbbe: monocellulari) rileva [...] l'epigrammatica lapidarietà delle relazioni fonico-semantiche, come non avrebbero mai consentito le ampie misure sintattiche di un tempo, nelle quali i rapporti fonici risultavano necessariamente più dispersi e allentati.

Oltre questa connessione essenziale con il livello fonico-ritmico, la sintassi infranta rappresenta, di per se stessa, l'indice più emblematico di quello che, ancor più del tema della divinità negata, appare il contenuto tematico profondo del muro della terra [...] in cui si fa esplicita la crisi della poetica narrativa che aveva sostenuto la produzione compresa fra *Il passaggio di Enea* e *Il congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*».<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup>Antonio Ghirardi, *Cinque storie stilistiche*, cit., pag. 129.

<sup>207</sup> Antonio Ghirardi, *Cinque storie stilistiche*, cit., pagg. 129-130

Una sintassi in frantumi, che si disgrega, franta nello stile nominale e paratattico della giustapposizione è il modo specifico in cui la *brevitas* prende forma in questa raccolta. Queste annotazioni sul progressivo disfacimento delle costruzioni sintattiche e, conseguentemente, di quelle metriche, non sono in contraddizione, però, con quanto detto in apertura di questo approfondimento su *Il muro della terra*, ovvero sulla compiutezza della raccolta e sulla sua maggior organicità rispetto alle precedenti; è stato infatti evidenziato come le singole sezioni della raccolta siano costruite attorno a nuclei tematici ben delineati che, attraverso una sapiente variazione degli equilibri e la trama di segnali lessicali, lasciano al lettore la percezione sotterranea di un fondo comune ai componimenti pur modulati su divagazioni e echi dal tema principale. Quello a cui si assiste è il superamento dei limiti spaziali del testo come involucro contenitivo dei contenuti, per supplire all'estrema essenzialità delle strutture testuali stesse. A fronte di testi epigrammatici o a testi sintatticamente smontati nello loro componenti monocellulari, nasce una necessità di cortesia verso il lettore, disorientato dalla frammentarietà e dal succedersi continuo di brucianti sentenze, necessità che si esplicita nella ricomposizione del senso travalicando i confini dei singoli testi e operando un'unità ulteriore che si realizza nelle diverse sezioni della raccolta. Questa tendenza si svilupperà a pieno nell'ultima produzione di Caproni in cui gli operatori retorici dell'ironia e dell'allegoria, per definizione sistemi prolungati e trasversali alle intere opere, forniranno il contesto possibile entro cui dare spazio all'operazione ermeneutica del lettore per ricomporre ciò che, all'apparenza, non può che essere percepito come un frammentario mosaico di brandelli testuali.

## **6.2 La maturità, la brevità.**

### **Lecture testuali.**



## NÉ OMBRA NÉ SOSPETTO

E allora chi avrebbe detto  
ch'era già minacciata?  
Stringendosi nello scialletto  
scarlatto, ventilata  
passava odorando di mare  
nel fresco del suo sgonnellare.

Livorno le si apriva  
tutta, vezzeggiativa:  
Livorno, tutta invenzione  
nel sussurrare il suo nome.

Prendeva a passo svelto,  
dritta per Via Palestro,  
e chi di lei più viva,  
allora, in tant'aria nativa?

Livorno popolare  
correva con lei a lavorare.  
Né ombra né sospetto  
era allora nel petto.

Questa poesia è il terzo componimento della sezione principale de *Il seme del piangere, Versi livornesi*. La poesia apparve per la prima volta su 'L'approdo letterario' nel numero di luglio-settembre del 1958. Della sua genesi sono conservati diversi abbozzi a costituire una documentazione completa delle diverse fasi compositive, che si contraddistinguono per la presenza all'interno degli abbozzi compositivi di temi, rime e suggestioni che andranno a confluire

in altri testi della sezione. «Viene adottata la serie di rime in -aggio poi passata nel finale di *Battendo a macchina*, ma presente anche negli abbozzi di *Quando passava* e altrove [...], il tema del giovane di fronte allo Sbolci [un bar di Livorno] confluito in *Quando passava*».<sup>208</sup> La data riportata su uno dei dattiloscritti è '8/57', che dimostra come questo testo appartenga a quei componimenti dei *Versi Livornesi* che Caproni compose per il concorso Mondadori svoltosi a Cervia, in cui venne presentata la raccolta ancora mancante di dieci testi, «l'elaborazione della raccolta a partire da StB [seconda stesura della raccolta conservata fra gli abbozzi] subì una brusca accelerazione: in vista della pubblicazione, nel corso di pochi mesi, probabilmente fra la fine del '58 e l'inizio del '59, furono scritte le poesie rimanenti e fu profondamente revisionato quanto era già stato composto».<sup>209</sup>

Questa poesia contiene molti dei temi che costituiscono il motore compositivo dell'intera raccolta, motivi che sono già stati ricordati nel precedente capitolo e che possono essere in questa sede riproposti a fronte delle evidenze testuali che li sottolineano. In primo luogo, la poesia ci propone entrambe le contingenze che riguardano il personaggio e la persona di Anna Picchi, in una rappresentazione della giovane ragazza che attraversa Livorno investita dai venti, dagli sguardi della città, ma che è già toccata dall'ombra della sua morte. Rispetto a poesie in cui la giovinezza e la spensierata presenza di Annina è il centro nevralgico del testo (*L'uscita mattutina*, *Quando passava*, *La ricamatrice*, *La stanza*, *Barbaglio*, *Scandalo*), qui il poeta già annuncia, grazie ad una interrogazione in apertura del componimento, l'epilogo tragico della parabola esistenziale di Annina, che è anche l'occasione che dà il via alla composizione delle poesie in sua memoria. Il titolo è già segnale chiaro di una duplice ispirazione che guida la raccolta, 'sospetto' e 'ombra' sono infatti termini che rimandano ad un evento futuro, rispetto al tempo retrodatato della fantasiosa collocazione temporale dei *Versi livornesi*, che il presente del tempo reale ha già lasciato che si verificasse; l'annuncio funebre è quindi proposto senza essere enunciato, affidato a un non detto che però lo lascia trasparire. È giusto, in

---

<sup>208</sup>Luca Zuliani, «Apparato critico», in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., pag. 1337.

<sup>209</sup>Ibid., pag. 1315.

questo caso, parlare di una procedura tipica dello svolgimento narrativo quale la prolessi, che qui viene declinata secondo le modalità più tipiche del canzoniere poetico strutturato nel ricordo in vita e in morte della donna amata. L'apertura e la chiusura del testo guidano il lettore a sentirsi libero di sovrapporre le due realtà che riguardano Annina, quella filtrata nell'immaginazione del poeta e quella attuale della morte; il resto del testo, incorniciato entro questa dilatazione temporale fra presente e passato, dipinge il quadro urbano, anch'esso filtrato in una memoria impossibile (la Livorno di prima che Caproni nascesse) che caratterizza l'intera raccolta: il nome di Annina, nel testo, non compare mai, quasi che la parola stessa fosse inibita a pronunciarlo, dopo l'allusione alla sua morte, rendendola già una presenza incorporea. L'aggettivazione riferita alla città si definisce attraverso le caratteristiche dello spazio aperto, ventilato e popolare in cui Annina si muove; non casualmente questa scelta lessicale degli aggettivi si estende anche alla protagonista con cui la città entra in un dialogo di relazione emotiva, segnalato al verso 7 dal pronome complemento 'le' a veicolare l'idea che la città possa rispondere al passaggio di Annina con una maggior apertura accogliente, al verso 16 dall'immagine di una città che 'correva con lei a lavorare'. Ma il legame fra la città e Annina si mostra anche ad un livello più profondo, interno il testo, soprattutto nella seconda strofa in cui alla città viene attribuita la caratteristica che è propria della lingua con cui Annina è descritta ('vezzeggiativa') e quando è la città stessa che 'nel sussurrare il suo nome' diviene il motore della creazione linguistica 'tutta invenzione'. Nella successione delle quattro strofe, si delinea un programma che accompagna il lettore a percepire, nella tramatura popolare e semplice del testo, tutta la rete nascosta di relazione che fa, di ogni testo poetico, un fascio di livelli di significato all'apparenza lineare, ma necessario di un'indagine complessa. Alla prospettiva luttuosa dell'incipit si predispone, forse come rimedio per una momentanea consolazione, l'immagine 'vezzeggiativa' e 'popolare' del passaggio di Annina declinato sul registro semplice e schietto dei sintagmi 'scialletto/scarlatto', 'odorando di fresco', 'sgonnellare'. Dopo la prima strofa che annuncia l'ambigua condizione di Annina, sospesa fra vita immaginata e morte reale, il lettore viene invitato a

riflettere sulla lingua che connota le poesie della raccolta, un invito a mitigare la concretezza fisica dei referenti in cui Annina e Livorno sfumano l'una nell'altra, riportando al centro i procedimenti linguistici e retorici (allegorici) che permettono al testo di parlare, contemporaneamente, di eventi della vita del poeta e dell'esistenza trattata universalmente. A seguire, dopo l'accento posto sulla possibilità ermeneutica in chiave metalinguistica, si torna a immergersi nel racconto di Livorno e di Annina, che ormai possono coincidere nell'immagine che il lettore si vede di fronte, in cui alcuni richiami lessicali ('più viva', 'tant'aria nativa') persistono a porre i dati biografici della protagonista come stimolo alla riflessione del lettore sulla assente presenza di Anna Picchi. L'ultima strofa chiude, riprendendo la dicitura del titolo, una formula che nella sua volontà consolatoria non riesce a non far trasparire il senso di attesa ineludibile dell'appressarsi della morte.

Di particolare interesse, sul piano della forma, la seconda strofa, che pur non costruendosi secondo le caratteristiche di quella che nel precedente capitolo, sulla formula proposta da Pier Vincenzo Mengaldo, si è definita la struttura 2+x delle strofe dei *Versi livornesi*, ne ripropone, seppur variati, alcuni elementi significativi. La partizione della quartina, pur non essendo segnalata dal punto fermo, quindi non coincidendo con la conclusione di frase, è affidata ai due punti, che predispongono un forte nesso dichiarativo fra i due membri della strofa, rafforzato dall'anafora del nome della città di Livorno che viene a rappresentare il referente cui va applicata la necessità esplicativa segnalata dai due punti. A ben considerare il terzo verso di questa strofa è completamente costruito attraverso il recupero di elementi dei due versi che lo precedono ('Livorno', 'tutta'), questo riuso di termini appena apparsi nel testo e la presenza dei due punti, che indicano una volontà di ulteriore esplicazione e chiarimento, predispongono una enorme potenzialità semantica nella strofa che sembra tentare di dire molto di più di ciò che la sua formulazione riesce a mostrare (si è appena evidenziata la componente metalinguistica del senso della strofa). Il nesso è sottratto alla visualizzazione linguistica, è taciuto; lievemente suggerito al lettore da espedienti minimi che rendono le molteplici forme della brevità, in così pochi versi, significative e essenziali ad una completa

acquisizione del senso del testo.

## IL CARRO DI VETRO

Il sole della mattina,  
in me, che acuta spina.  
Al carro tutto di vetro  
perché anch'io andavo dietro?

Portavano via Annina  
(nel sole) quella mattina.  
Erano quattro i cavalli  
(neri) senza sonagli.

Annina con me a Palermo  
di notte era morta, e d'inverno.  
Fuori c'era il temporale.  
Poi cominciò ad albeggiare.

Dalla caserma vicina  
allora, anche quella mattina,  
perché si mise a suonare  
la sveglia militare?

Era la prima mattina  
del suo non potersi destare.

La poesia appare pubblicata per la prima volta nell'edizione del 1959 de *Il seme del piangere*, ma era già inclusa fra i versi proposti al concorso letterario di Cervia ed è quindi parte del nucleo più antico della raccolta, composto fra il

L'elaborazione segue il più esemplare dei percorsi per una poesia del *Seme del piangere*: i primi due abbozzi trascritti sono testi frammentari, in cui la poesia nasce da una serie di variazioni sul tema delle rime in *aggio*, frequentissimo nei primi abbozzi. [...] Quindi si giunge ad una stesura ridotta, di due strofe, e probabilmente in questa forma il testo entra a far parte della stesura complessiva in StA [prima stesura della raccolta conservata fra gli abbozzi]. [...] L'ulteriore ampliamento, nelle attuali cinque strofe, compare solo a partire dalla stesura complessiva StB [seconda stesura della raccolta conservata fra gli abbozzi], dove il testo ormai è prossimo alla forma finale». <sup>210</sup>

Il confronto che acquista maggior interesse ai fini di questa lettura è quello con una delle stesure più compiute di quello che diventerà il testo definitivo de *Il carro di vetro*, ovvero il testo intitolato *Spina* presente in StA: 'Il sole della mattina,/ahimé, che acuta spina./Al carro tutto di vetro/perché anch'io andavo dietro?//Morì con noi a Palermo,/una notte, d'inverno./Ahi sveglia militare/che non la poté destare!//C'erano quattro cavalli/(neri) senza sonagli/Portavano via Annina/(nel sole) quella mattina'.

Ciò che immediatamente va notato è l'eliminazione dal testo delle due interiezioni 'ahimé' e 'ahi' che accosterebbero il testo ai modi individuati da Pasolini dell'inserzione insistita di interiezioni all'interno dei testi, evidente soprattutto nei sonetti delle raccolte *Cronistoria* e *Il passaggio di Enea*; di notevole interesse è la trasformazione di 'ahimé' in 'in me' che salva gli elementi fonici preesistenti introducendo un più diretto riferimento alla condizione del poeta nel giorno del funerale materno. L'eliminazione delle interiezioni esclamative, inoltre, riconduce la struttura prosodica dei versi ad una pronuncia più lineare e scandita, scevra di picchi intonativi, quasi a mostrare lo sgomento, più che la disperazione. Gli spostamenti delle strofe o di parti dei versi all'interno delle strofe, tendono a ricostruire la linearità del processo compositivo, che non è da

---

<sup>210</sup>Luca Zuliani, «Apparato critico», in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., pag. 1395.

confondere con la consequenzialità delle scene presentate. Esse, infatti, predispongono un percorso temporale a ritroso in cui al trasporto del feretro segue la morte nella notte, la sveglia militare all'alba e il mancato risveglio mattutino; le prime due strofe forniscono l'occasione mentale che stimola l'innescare della sequenza narrativa presente nelle ultime tre strofe. Così è assecondata l'istanza narrativa che la raccolta, man a mano che i testi andavano formandosi nella loro veste definitiva, assumeva. Il titolo, che dal referente metaforico 'la spina' richiama il più chiaro 'carro di vetro' riferimento all'occasione da cui prende avvio la composizione, individua nella successione dei testi che comporranno la narrazione della vita di Annina il momento preciso del commiato al feretro. La linearità proposta nel testo e la linearità del processo è salvaguardata (dal ricordo al racconto) pur

Il testo è costruito attraverso la predisposizione di una fredda e lineare sequenza di eventi, in cui è ripetuta, con una ricorrente cadenza (quattro occorrenze in diciotto versi), la parola 'mattina', che fissa gli eventi in un contesto nitido e realistico, in una luce non soffusa e umbratile, che in Caproni caratterizza da sempre le atmosfere purgatoriali del trapasso e dell'esperienza ultramondana, ma sotto una luminosità netta che dell'evento richiama la concreta esperienza: 'il sole della mattina', '(nel sole) quella mattina', 'Era la prima mattina/del suo non potersi destare'. Già il titolo di questa poesia, con il suo riferimento al mezzo di trasporto che aveva trasportato il feretro di Anna Picchi, introduce un brusco recupero dell'elemento realistico e biografico, rinforzato dallo spostamento della localizzazione spaziale degli eventi dalla Livorno della memoria a Palermo, dove realmente Anna Picchi morì il 15 febbraio 1950. Dopo *Ad portam inferi*, in cui non la donna concreta, ma il personaggio poetico, prende coscienza di essere una creazione fittizia e letteraria e che la propria reale condizione è quella della imminente partenza per il mondo dei morti, la sequenza composta da *Epilogo* e *Il carro di vetro* distrugge definitivamente il fascino della sovrapposizione di Annina giovane fidanzata e Anna Picchi madre appena scomparsa: 'Annina è nella tomba./Annina, ormai, è un'ombra.' in *Epilogo* riporta il lettore al duro dato della realtà e presenta la morta nelle sue più concrete forme di evidenza nella

coppia di rime tomba:ombra.

Il carro di vetro, nella sua forma di brusco riapparire della realtà nelle vagheggiate consolazioni della memoria, risulta un testo in cui il dettato è asciutto e infranto, modulato sui ritmi spezzati di una sintassi che si regola sulla misura regolare delle strofe di quartine suddivise in due membri spesso isometrici in cui la rima baciata non lascia tensioni aperte e fughe melodiche della pronuncia. La regolarità funebre dei rintocchi delle campane a morto, la sillabazione rassegnata e addolorata si scandiscono in una forma metrica e sintattica che tendono ad aderire. Anche in apertura del componimento, dopo la soppressione dell'intonazione esclamativa dell'interiezione 'ahimé' presente negli abbozzi, resiste l'intenzione del sospiro incredulo e basito, ma mitigato dalla scelta della frase nominale senza ulteriori segnali intonativi. Questi riemergono a conclusione della prima strofa ma non nella forma dell'esclamazione, bensì in quella dell'interrogazione sgomenta, che riavvicina il poeta e la propria condizione al dato reale del ricordo ormai affrancato dal filtro che l'ha accompagnato fin qui, ma coincidente con quel ricordo vivo che abita la sua mente. All'interrogazione segue, infatti, con l'introduzione della più descrittiva terza persona la ragione, l'immagine recuperata nella memoria individuale e proposta al lettore quale universale immagine del commiato al corpo di una persona cara. Tutta la quartina è dominata da una sensazione di assenza materiale ('portavano via', 'senza sonagli'), in cui i pochi e scarni dati paesaggistici sono oscurati all'interno delle parentesi ('nel sole', 'neri'). Lo sbigottimento per la morte di Annina si riverbera nell'ultima quartina, in cui un'altra interrogazione chiede conto dei motivi per i quali le consuetudini e gli usi quotidiani non debbano fermarsi, di fronte ad un così grande dolore privato.

Anche in questo testo si ritrova la forma strofica 2+x, con una occorrenza che coinvolge ogni strofa della poesia e che è rafforzata dalla struttura dominante che suddivide le quartine in due distici (unica eccezione la quarta quartina), siglati della rima baciata che esalta la chiusura dei nuclei ritmici e impone una cadenza ripetitiva alla dizione.



## LA LANTERNA

Non porterà nemmeno  
la lanterna. Là  
il buio è così buio  
che non c'è oscurità.

Il testo, che nelle carte di Caproni appare su un foglio dattiloscritto su cui sono riportati altri frammenti che resteranno inediti, è datato 11/7/1964, una data prossima a quella della pubblicazione de *Il congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* che avvenne nel marzo del 1965; La lanterna è uno degli ultimi componimenti predisposti per la pubblicazione, anteriore, secondo le date riportate sui manoscritti, soltanto a *Toba* e *Il gibbone*. Interessanti e significative, anche se non numerose le varianti fra il testo dato alle stampe e l'ultima versione negli abbozzi. Il titolo della poesia compare soltanto nella terza redazione, essendo assente nei primi dattiloscritti, forse apposto una volta definita la collocazione del testo, che posto prima di Prudenza della guida viene a costituirne quasi una premessa, con il suo riferirsi ad un là che sembra coincidere con quei luoghi sconosciuti e rischiosi che la prudente guida sconsiglia di raggiungere con trepidante fretta. Le altre due varianti riguardano l'incipit e la conclusione del testo, che nella sua forma iniziale era introdotto e si concludeva con i punti di sospensione, proprio come gli altri tre brevi componimenti che intervallano le prosopopee che compongono la raccolta. La sensazione di una voce affiorante da un sottofondo della pronuncia, che lascia spazio ad una più intima considerazione della situazione esistenziale del poeta, che in *Senza titolo* e ne *In una notte d'un gelido 17 dicembre* è enfatizzata dalla presenza in apertura e chiusura dei punti di sospensione, viene variata in *La lanterna* secondo una pronuncia più definitiva del tema su cui si costituisce, ovvero l'indicibile intensità del buio che ingloba lo spazio ulteriore. Rispetto

alla prima stesura anche la coordinazione asindetica ottenuta grazie ai due punti in posizione mediana del testo è sostituita dal punto fermo, che facilita la scansione e predispone la cesura ritmica, coincidente col passaggio fonico dalle prevalenti 'a' alle dominanti 'o' (' [...]lA lAnternA. LÀ/il buiO è cOsì buiO'). Nel testo sono presenti molte delle caratteristiche degli esiti epigrammatici che denoteranno la scrittura successiva di Caproni.

## PRUDENZA DELLA GUIDA

Qui dove siamo giunti, l'occhio  
può già abbastanza spaziare.  
Posiamo i sacchi. Forzare  
la marcia, ed avanzare  
ancora, più che di saggezza  
penso che potrebb'essere un segno,  
per tutti noi, di stoltezza.

Si sa che a una certa altezza  
– è fatale – il ginocchio  
è facile alla debolezza.  
Non abusiamo. Il prato,  
qui sul pianoro, è ospitale  
più che altrove: ideale  
anzi (così a mezza quota:  
prima che la mente si svuota  
del tutto) per riprender fiato.

Abbiamo camminato,  
siamone lieti, quel tanto  
da poter ora sedere.

Alziamo perciò il bicchiere,  
tranquilli, e brindiamo.  
Ma, attenti! non ne traiamo  
vanto. Tutti noi conosciamo  
le tappe, una per una.  
Ma anche – non lo dimentichiamo –  
il debito con la fortuna.

Possiamo di qui già vedere  
tutto un versante: abbiamo  
dunque già una certezza.  
Sostiamo. Che ne sappiamo,  
noi tutti, di quel che ci aspetta  
di là, passata la cresta?

Ci sono mormorii  
diversi. Voci. Brusii.  
Non altro. Prima d'avventurarci,  
godiamoci quindi insieme  
l'insolita sicurezza.

Questa poesia viene presentata nel 1963 al premio di poesia Costantino Nigra per l'anno 1963 ed ottiene la vittoria a cui segue la pubblicazione nella relativa *plaque*. Caproni, in una lettera a Betocchi del 10 aprile 1964, denuncia come questo testo gli appaia «una cosa non riuscita [...] che può reggere soltanto se sostenuta da altre»<sup>211</sup>, ma la inserisce poi nella raccolta *Il congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee* pubblicata nel 1965. La genesi testuale è abbastanza stabile per quanto concerne i primi sedici versi, che coincidono con quelli che verranno poi pubblicati; differente il lavoro di scrittura per la parte conclusiva del componimento, che infatti riporta come data compositiva l'indicazione ad

---

211 Luca Zuliani, «Apparato critico», in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., pag. 1507.

un periodo (sett. 1962 – luglio 1963) e non ad una singola data. Raggiunta una forma definita, restano da riscontrare alcune varianti rispetto al testo dato in stampa e queste, minime, riguardano soprattutto la sostituzione in due casi (verso 21 e verso 36) della parola 'amici', quasi per una ricerca di maggior aderenza alla situazione evocata dal testo, in cui la guida si rivolge ai compagni di viaggio con un distacco maggiore. Infatti, come già si è ricordato genericamente per tutto il libro, la verbosità colloquiale dei monologhi è il dato che emerge con maggior evidenza nelle prosopopee, esse mascherano nelle forme e nei modi della mimesi del monologo, attraverso una lingua semplice e fortemente caratterizzata da un lessico e da una cadenza colloquiale, i temi della partenza verso un indefinito luogo, dell'attesa al limite del confine fra esistenza e morte. Percezione della fine e necessità di argomentare contro la corsa affannosa verso di essa sono le motivazioni che spingono la guida a invitare tutti all'attesa, che somiglia ad un raccoglimento prima dell'ultimo salto nel non conosciuto. La dissuasione è proposta da una prima terna di verbi all'infinito posti in rima ('spaziare', 'forzare', 'avanzare') in cui il primo, che potrebbe spingere ad una suggestione verso la prosecuzione del viaggio, è mitigato dai due avverbi 'già' e 'abbastanza', mentre gli altri due segnalano azioni che esulano da una pacificata accettazione della condizione attuale (infatti 'avanzare' è rafforzato dall'avverbio 'ancora'). La distanza semantica fra i tre verbi si risolve, entro la dicotomia inclusa nell'oscillazione fra i due sostantivi, anch'essi in rima, che chiudono la prima strofa, 'saggezza' e 'stoltezza'; questa rima, quotidiana e facile, è richiamata all'inizio della strofa successiva in cui 'altezza' e 'debolezza' riportano uno dei luoghi comuni che la guida utilizza per argomentare a favore della sua prudente prese di posizione ('Si sa che [...]'). Con una concisa formula negativa ('Non abusiamo') il discorso recupera la prima persona plurale di inizio del componimento e che a partire dalla terza strofa trasformerà le calme riflessioni della guida in un invito sempre più enfatico ('Ma, attenti!' al verso 22, 'non lo dimentichiamo' al verso 25, 'Che ne sappiamo' al verso 30). Le azioni cui la guida invita i suoi compagni di viaggio, sono quelle semplici di una esistenza conviviale e priva di ansie ('riprender fiato' al verso 16, 'brindiamo' al verso 21, 'sostiamo' al verso 30).

Solo nel finale affiorano scelte lessicali in cui è più percepibile la presenza di un discorso volto a cogliere, nei prudenti consigli sul cammino, echi più universali, con maggior impeto moralistico ('certezza' al verso 29 e 'sicurezza' al verso 37). Il testo, proprio nella volontà di costruirsi sui modi del parlato, sceglie una espressività misurata, che rifuggendo da eccessi lessicali e metrici, si affida alla modulazione dei ritmi sintattici, in modo particolare all'inserimento, nel discorso di parentesi, incisi, esclamazioni o interrogazioni dominate, comunque, da una volontà, di medietà e serena liquidità della prosopopea che si propone anch'essa, prudente, al suo lettore. Altro operatore sintattico importante nella costruzione del testo è la presenza di numerose frasi nucleari e, nell'ultima strofa, la serie di tre frasi nominali che, rallentando il ritmo del discorso, chiudono la poesia. Qui, dunque, il ricorso ad effetti di brevità è esplorato verso la possibilità di rendere il discorso più vicino alle movenze ritmiche del parlato, in cui i nuclei più forti e significativi vengono isolati sintatticamente per ricevere la giusta rilevanza come, nel colloquio quotidiano, la scansione netta e precisa delle parole chiave è sfruttata per raggiungere con chiarezza l'obiettivo del processo comunicativo.

## IL BICCHIERE

...l'uomo che nel buio è solo  
a bere: che non ha  
nessuno, nell'oscurità,  
cui accostare il bicchiere...

Il bicchiere è l'ultimo dei quattro brevi testi che si susseguono alternati alla prosopopee ed è pubblicato per la prima volta nell'edizione del 1965 de *Il congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*. Dalle carte degli abbozzi il testo risulta composto nel 1964, senza che sia specificato il mese. Le varianti

rispetto alla versione edita sono, anche in queste caso poche, ma interessanti e di rilievo. Contrariamente a quanto avvenuto nel caso de *La lanterna*, il verso introduttivo della poesia, che originariamente non è introdotto dai punti di sospensione, è preceduto dai punti di sospensione, così che l'incipit di questo testo risulti identico a quello del primo gruppo di quartine, *In una notte d'un gelido 17 dicembre* e *Senza titolo*, ('...l'uomo che [...]'). Quella che è stata identificata come la voce minore e di contrappunto presentata da questi quattro brevi testi fra le più lunghe prosopopee, trova ne *Il bicchiere* l'ultima sua presenza, rafforzata dalla ripetizione dell'atmosfera sospensiva dovuta al segnale grafico che la introduce e all'identità del referente tematico del testo.

## ACCIAIO

## ALL'ALBA

Eran costretti tutti,  
a seguir lui, il solo  
che avesse una lanterna.

Ma all'alba,  
tutti, si son dileguati  
come fa la nebbia. Tutti.  
Chi qua, chi là.

(C'è anche chi ha preso,  
pare, una strada falsa.  
Chi è precipitato. É facile.)

Oh libertà, libertà.

IN ECO

*(piano)*

(Qualcuno avrà anche gridato,  
nel bosco. Chi l'ha ascoltato.)

*(fortissimo)*

Ma – tutti – hanno cantato  
vittoria, prima del rantolo.

ACCIAIO

S'erano rifugiati  
dove?

L'antro  
del carbonaio era nero  
– soffiava notte il vuoto  
del camino.

Esitarono.  
Le labbra schiuse.

Il gelo  
della candela, certo  
non bastava a chiarire

la situazione.

Uscirono  
nuovamente all'aperto.

La luna, a perdizione,  
allucinava alta  
la neve.

Strinsero  
l'arma.

Sbaglio  
per sbaglio, meglio  
– se bisognava sbagliare –  
lanciarsi. Allo sbaraglio.

Dava perfino allegria,  
in quel vetro azzurrino,  
l'acciaio della fucileria.

## IN BOCCA

Strisciarono ciechi.  
Il viso tagliato dai fili  
d'acciaio della pioggia.

Strisciarono muti.  
Fin dove i cani mordono  
i fulmini. In bocca



scisti e acqua vuota.

Un silenzio ossuto.

«Tutto, non era ancora perduto.»

## OVATTA

Li videro salire uno  
dopo l'altro, fino  
a toccare la cresta.  
Il lampo del bengala, netta  
ne sagomò la figura  
contro il mercurio.

## Caddero

(o parve) uno  
dietro l'altro.

## Nessuno

poté udirne il lamento.

Lo coprì il polso – il cuore:  
l'ovatta del cannoneggiamento.

## L'ESITO

Sono stremati. Tentano

(è l'ultimo sforzo) di issare la bandiera. Ma quali  
cani la mordono  
già sotto i rottami  
del cielo, mentre storditi  
gli altri con le unghie raschiano  
i sassi, in cerca  
d'un grido di trionfo?

Hanno  
l'occhio di piombo – il fiato  
a pezzi.

Vorrebbero,  
compiuta la missione, accecare  
anche i fulmini.

Sanno  
che lo sterminio forse  
li ha preceduti. E quasi  
piangerebbero, se ora  
il pianto avesse un senso.

A chi,  
si chiedono, annunciare l'esito,  
se a valle li stanno a guardare  
soltanto i morti, e alle spalle  
la sodaglia del mare?

TUTTO

Hanno bruciato tutto.  
La chiesa. La scuola.  
Il municipio.  
Tutto.

Anche l'erba.

Anche,  
col camposanto, il fumo  
tenero della ciminiera  
della fornace.

Illesa,  
albeggia sola la rena  
e l'acqua: l'acqua che trema  
alla mia voce, e specchia  
lo squallore d'un grido  
senza sorgente.

La gente  
non sai più dove sia.

Bruciata anche l'osteria.  
Anche la corriera.

Tutto.

Non resta nemmeno il lutto,  
nel grigio, ad aspettar la sola  
(inesistente) parola.

## I COLTELLI

«Be'?» mi fece.  
Aveva paura. Rideva.  
D'un tratto, il vento si alzò.  
L'albero, tutto intero, tremò.  
Schiacciai il grilletto. Crollò.  
Lo vidi, la faccia spaccata  
sui coltelli: gli scisti.  
Ah mio dio. *Mio Dio*.  
Perché non esisti?

La lettura testuale, in questo caso, si svolgerà su una intera sezione tratta da *Il muro della terra*, per giustificare quanto sostenuto in conclusione del capitolo precedente, ovvero come a partire da questa raccolta la scrittura di Caproni evada il limite del singolo testo per ricomporre il senso frammentario nella più ampia cornice della successione dei testi all'interno delle diverse sezioni della raccolta. *Acciaio* si presta in modo particolarmente puntuale a mostrare la natura unitaria del gruppo di testi che la compone, che traggono dalla varietà dei modi e dai legami intertestuali un'unitarietà complessa e stratificata. Viene esaltata, in questa tensione fra variazione e similarità la specificità intertestuale di ogni tipologia di testo che, è stato sottolineato nella prima parte di questa tesi, ottiene dagli echi dei rimandi, dal confronto delle dissonanze e dalle possibili intersezioni di senso la propria specificità comunicativa. La necessità di una lettura che applichi all'intera sezione *Acciaio* i presupposti della testualità non scaturisce dalla storia della genesi dei singoli testi che la costituiscono e non si risolve nella unitarietà tematica dei contenuti, ma si impone proprio all'atto della lettura, in cui l'azione inferenziale del lettore è spinta a rintracciare negli spazi testuali le tracce che possano costruire il contesto situazionale necessario a fare dell'esperienza della lettura un nucleo di senso.

La complessa unità della sezione *Acciaio*, come si è accennato, non è determinata dai dati genetici dei testi che, infatti, sono stati composti e rielaborati in momenti e situazioni anche distanti. Confrontando le date di composizione riportate sui manoscritti e sui dattiloscritti dei singoli componimenti, si evince come *I coltelli*, ultimo componimento della sezione, fu, in realtà, il primo ad essere stato composto, «1970 (12/3)»<sup>212</sup> e pubblicato sulla rivista 'Paragone' nel 1972, le carte riportano una prima stesura in francese della poesia, poi rifatta in italiano. Appare utile sottolineare come questo testo sia da intendere come portatore, al proprio interno, della matrice concettuale che si riverbera in tutti gli altri testi, secondo un procedimento che dall'esperienza vissuta in prima persona giunge ad una considerazione impersonale e universale dell'esperienza della guerra; questa dimensione è riscontrabile nel passaggio dalla terza persona singolare su cui si struttura la serie predicativa del testo rispetto alla terza persona plurale che lega gli altri sette componimenti. Le due poesie che aprono la sezione *All'alba* e *In eco* sono state scritte negli stessi giorni, rispettivamente fra l'8 e il 9 ottobre 1972 la prima e il 9 ottobre 1972 la seconda, apparse entrambe sullo stesso numero della rivista 'L'approdo letterario' nel giugno del 1973. Del maggio 1974 è *Acciaio*, apparsa su 'L'albero' nello stesso anno, mentre risultano composte nello stesso giorno, il 7 luglio del 1974, *Ovatta* e *Tutto*, apparse su 'Nuovi argomenti' nel numero del primo quadrimestre del 1975. Datata 29 novembre 1974 è *In bocca* anch'essa pubblica su Nuovi argomenti del 1975 e, ultimo testo composto, risulta essere *L'esito* del 7 febbraio 1975, unica poesia della sezione *Acciaio* a non essere mai uscita singolarmente su rivista. Anche se l'ordine cronologico di composizione e posizione interna alla sezione non corrispondono, sarà utile tentare di intraprendere un percorso di ricostruzione delle possibili influenze che i testi precedenti hanno operato sui successivi, utilizzando i numerosi richiami lessicali fra i singoli testi. La parola che occorre con maggior frequenza nella sezione è 'tutto', considerato sia nella sua forma singolare che nella sua forma plurale, che appare complessivamente nove volte

---

212Luca Zuliani, «Apparato critico», in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., pag. 1549.

(due volte in *All'alba*, una volta in *In eco*, una volta in *In bocca*, tre volte in *Tutto* e una volta in *I coltelli*). Questo dato è prezioso perché evidenzia come questo termine ritorni in testi che sono nati contemporaneamente (*All'alba* e *In eco*, *In bocca* e *Tutto*) ed è presente nel testo più antico delle sezioni. Inoltre, il fatto che l'aggettivo tutto (usato anche in funzione pronominale) sia riferito a persone, esseri viventi e oggetti dimostra come l'intento di Caproni, man mano che la sezione prende forma, ripropone uno stesso termine non soltanto come richiamo lessicale, e sonoro, che sia da collante fra i diversi testi, ma anche per rendere conto della volontà compositiva che soggiace ad *Acciaio*: «Mentre prima si trattava di una guerra, diciamo così, 'determinata', [...] italiani contro tedeschi, in quest'altra [cioè *Acciaio*] c'è l'idea della guerra proprio come guerra, in un certo senso un'idea universale, non più particolare e legata a particolari eventi».<sup>213</sup> L'estensione dell'esperienza della guerra, dei suoi effetti promana sulle esistenze dell'intera umanità, come nell'esperienza testimoniata dalla scrittura caproniana l'esperienza individuale che fornisce l'occasione per la composizione di *I coltelli* si estende attraverso un termine così significativo agli altri testi. Con minor rilievo quantitativo, ma con maggior impatto sulla possibilità di funzionare da segnale testuale alla lettura, in quanto termine tecnico e ricercato, il termine 'scisti' che compare in *In bocca* e in *I coltelli*, da cui la citazione si propaga. Nel testo de *I coltelli* è presente l'indicazione del vento, che non ricompare in nessuna delle altre poesie. Le indicazioni di situazioni atmosferiche, in questa sezione, sono numerose, presenti in cinque degli otto testi che la compongono, ma variano da testo a testo (nebbia, neve, pioggia, fulmini, vento) come per svincolare l'identificazione del riferimento alla guerra vissuta in prima persona da Caproni e dirottare l'individuazione dell'unitarietà dell'intera sezione dagli elementi narrativi a quelli costitutivi della formulazioni più profonde, connesse ai nuclei lessicali e fonici dei testi. Tutti gli elementi atmosferici citati si ricollegano all'immagine di un tempo atmosferico ostico e freddo, che rende difficile qualsiasi spostamento e qualsiasi rapporto sensoriale con l'ambiente e con le presenze umane, spesso connesso con l'elemento

---

<sup>213</sup> Giorgio Caproni, *Era così bello parlare*, Il Melangolo, Genova, 2004, pagg. 172-173.

acquatico (nebbia, neve, pioggia), un elemento che nella sua rappresentazione sorgiva e materna rappresenta l'unico appiglio vitale al mondo, ovvero l'elemento che simbolicamente accoglie, in tanto stravolgimento, la voce del poeta: 'Illesa,/albeggia sola la rena/e l'acqua: l'acqua che trema/alla mia voce, e specchia/lo squallore d'un grido senza sorgente'. Altro elemento su cui si costruisce un altro dei sentieri di senso che si dispiegano a collegare i diversi testi è l'acciaio che dà il titolo all'intera sezione e ad una poesia; un elemento presente in tutti i conflitti, iperonimo che accomuna i diversi armamenti, è l'elemento freddo e pesante che determina tanta morte nello svolgersi delle battaglie. Nei testi la presenza dell'acciaio è cospicuo: 'l'acciaio della fucileria' in *Acciaio*, 'fili/d'acciaio della pioggia' in *In bocca*, 'cannoneggiamento' in *Ovatta*, 'i rottami' in *L'esito*, 'la faccia spaccata/sui coltelli' in *I coltelli*; ed altre presenze metalliche: 'il mercurio' in *Ovatta*, 'occhio di piombo' in *L'esito*, sono il ritorno di elementi naturali piegati dall'uomo ad essere strumenti di morte. Se il percorso testuale trova nella variazione modulata di presenze affini uno strumento che guidi la lettura verso il soddisfacimento dell'istanza ermeneutica, anche a livello fonico è possibile individuare simili trame. Uno dei nessi fonici che più si ripresentano all'interno di *Acciaio* è quello che, forse con intento fonosimbolico, individua nelle assonanze costruite sulle prossimità delle vocali *o* e *u* i suoni della battaglia e della guerra. I testi maggiormente coinvolti da questo impasto sonoro sono quelli composti nel periodo che si estende per tutto il 1974, ovvero *Acciaio*, *In bocca*, *Ovatta*, *Tutto*. Nel caso di *Acciaio* i termini interessati sono: vUOtO, esitarONo, sitUaziOne, UscirOnO, nUOvamente, azzUrrinO; in *In bocca*: strisciarOnO mUti, acqUa vUOta, Un silenziO OssUto, tUttO, perdUtO; in *Ovatta*: UnO, cOntrO il mercUriO, UnO, nessUnO, pOtè Udirne, cUOre; in *Tutto*: brUciatO tUttO, scUola, mUnicipiO, tUttO, fUmO, sqUallOre d'Un gridO, piÙ dOve, tUttO, lUttO.

Da queste ricognizioni sui testi che compongono *Acciaio* emergono una moltitudine di possibili intersezioni che giustificano una lettura unica degli otto componimenti, ma vanno ancora approfondite le affinità formali che garantiscono la proposta ermeneutica fin qui motivata.

Gli sette testi composti dopo il 1972 sono formalmente assimilabili soprattutto

per l'uso molto diffuso di versi a scalino, dove i due membri del verso risultano distanziati dalla spaziatura ampia di suddivisione strofica. Questo modo di trattare la suddivisione del verso e delle strofe inizia proprio, in modo tanto sistematico, a partire dai testi di Acciaio. L'uso sarà poi intensificato e, nelle raccolte successive, diventerà una forma propria della scrittura di Caproni, ma seguendo la successione dei testi per come appaiono nelle versioni a stampa delle opere del poeta, svincolandosi dunque dalle date della fase compositiva, è acciaio il primo esempio di una serie di testi in cui tale espediente è insistentemente utilizzato. Lo spazio bianco rappresenta un invito alla ricostruzione, da parte del lettore, di una continuità semantica che, graficamente, viene elusa. Così come il limite del singolo del testo è superato nella complessità più organica, anche la suddivisione strofica non riesce più a svolgere la sua funzione organizzatrice, lasciando il dettato testuale libero di modularsi tra le strofe, più al loro interno. Questo fenomeno scaturisce, ancora, dalla natura disgregata delle scelte sintattiche e opera in una dinamica di contrappunto, all'interno dei testi, di ampiezza e brevità delle suddivisioni fra versi e strofe. Va notato che l'uso di collegare visivamente la suddivisione delle strofe facendo riprendere la strofa successiva in continuità verticale con la conclusione della precedente non rappresenta la modalità consueta di utilizzo del verso a scalino che solitamente spezza una misura versale facendo scendere un membro di un verso nel rigo sottostante nella posizione verticalmente conseguente. Nel caso dell'uso inaugurato da Caproni in *Acciaio*, invece, i membri disgiunti sono sempre separati da un segno di interpunzione forte (punto fermo, punti sospensivi, punto interrogativo o esclamativo) e coincidono sempre con la divisione fra strofe, con una regolarità che si estende alla stragrande maggioranza dei testi caproniani in cui questo modulo di versificazione è presente. La ragione per cui questo fenomeno non può essere confuso con una semplice spaziatura bianca a inizio strofa, ma con certezza di una variante del verso a scalino è scritta sulle pagine di tutti i testi che lo ospitano da Caproni stesso nella numerazione laterale dei versi dei singoli componimenti in cui i versi posti a scalino sono conteggiati come un unico verso (ad esempio *Tutto*, disposta su disposta su trenta righe, risulta un testo



composto di diciannove versi). Questa scelta va letta come un'ulteriore conseguenza della brevità delle forme metriche e sintattiche che ormai, nella scrittura del poeta, divengono dominanti. L'uso della punteggiatura con pause forti risponde sempre di più a criteri non sintattici, ma ritmici: le strofe arrivano a misure che negano la loro stessa identificazione. Si prenda come esempio *Ovatta* in cui ai primi sei versi abbastanza sintatticamente compatti, anche se fortemente sintetici, segue il verso 7 che consta del solo verbo 'Caddero', posto a scalino in relazione verticale con 'mercurio', che concludeva la strofa precedente seguito da punto fermo: quel verbo è anche inizio della nuova strofa formata da tre versi: il verso 7 costituito dal verbo isolato, e dai versi 8 e 9 che recitano '(o parve) uno/dietro l'altro', quindi nuova scalinatura dopo il punto fermo e la nuova strofa introdotta che recita 'nessuno/potè udirne il lamento'. Ora è evidente come la definizione di strofa per brani di versi costituiti da meno di sei parole risulti compromessa.

La *brevitas*, per come si mostra in *Acciaio*, oltre a sviluppare tutte le possibili varietà già esplorate precedentemente da Caproni, operando nei testi come modulazione prosodica e aprendo spazi inferenziali per il lettore, chiamato a sviluppare i nessi analogici e allegorici che le forme reticenti suggeriscono senza renderli espliciti, è anche strumento della rivoluzione metrica che apre, con *Il muro della terra*, una nuova sperimentazione per la scrittura di Caproni. Il confronto con le forme testuali proposte dalle neoavanguardie e gli esiti di propulsione che queste avevano innescato anche nei poeti della generazione di Caproni (si pensi soprattutto a *Nel magma* di Mario Luzi), convince il poeta livornese, certo tardivamente e senza accessi irrazionali o anarchici. La strada percorsa da Caproni rappresenta una svolta controllata e mediana rispetto agli esiti più forti delle istanze dei novissimi, ma perviene ad un risultato formale non del tutto dissimile, ovvero l'infrazione delle forme chiuse che, nella scrittura di Caproni, erano sempre state presenti, variate e rimodulate, aggiornate e modificate, ma fortemente presenti. Il dettato franto e disarticolato con cui la voce poetica detta le dinamiche testuali, ora, rappresenta la possibilità di aprire il testo alla sua estensione massima, in una tensione fra il molecolare (rappresentato dai testi) e la totalità (rappresentata

dalle intere raccolte) che attraverso le procedure della ironia, dell'allegoria e della *brevitas* predispongono le raccolte dell'ultimo periodo della produzione di Caproni ad una lettura che ne esalti l'unitarietà organica.

## 7.1 L'ultimo Caproni: la concisa aridità.

### Le raccolte (1982-1991)

L'ultimo gruppo di raccolte da studiare in questa tesi sono quelle uscite nel periodo compreso fra il 1982 e il 1991 e, nello specifico: *Il franco cacciatore* (1982), *Il conte di Kevenhüller* (1986) e *Res amissa* (1991).

Le tre raccolte compongono l'ultimo atto della multiforme esperienza di scrittura in versi che Caproni ha disseminato per quasi tutto il XIX secolo e rappresentano un esito della poesia caproniana che, ai suoi esordi difficilmente si sarebbe potuto immaginare. L'evoluzione delle forme verso una sempre maggiore essenzialità si riflette anche sul piano tematico, che si è evoluto verso una più approfondita ricerca delle radici di quel male esistenziale che, in gioventù, era stato fatto coincidere con gli accadimenti dell'esistenza e che ora, invece, viene ascritto al dominio metafisico della speculazione. Le poesie si fanno più epigrammatiche, e, dell'epigramma, recuperano anche l'intento moralistico o, più genericamente, filosofico. Proprio in un articolo apparso sul 'Corriere della sera', Carlo Bo, nel commentare *Il conte di Kevenhüller* recuperò il suo antico debito con Caproni, considerato una voce minore della poesia italiana, proprio nell'accoglimento di questa poesia che, svincolata dal dato concreto dell'esperienza, sa parlare universalmente della vita come esistenza:

«La partenza [*Come un'allegoria*] era stata all'insegna dei moti spontanei

e improvvisi, l'arrivo sembra rispettare piuttosto il criterio della meditazione bruciante e folgorante. Eppure c'è fra i due tempi un filo ben chiaro di rapporti e di riferimenti.

Caproni nella prima parte del suo lavoro si compiaceva di interrogare indirettamente la vita, in seguito, e soprattutto negli ultimi vent'anni, ha affrontato a viso aperto le ragioni profonde e il tessuto stesso dell'esistenza. I risultati sono stati e sono sempre più convincenti, fino a toccare la sponda delle grandi dimostrazioni, sicché Caproni ha occupato uno dei primi posti nella nuova linea poetica europea e va aggiunto che in questa conquista ha perfezionato la sua nuova chiarezza, la sua limpidezza spirituale». <sup>214</sup>

Il Caproni di quest'ultimo periodo è infatti un poeta riconosciuto, assunto nel novero delle grandi voci liriche del secolo, uscito dall'ombra in cui la sua posizione sempre timida e laterale lo aveva relegato. La composizione delle raccolte avviene ora con un ridotto lavoro in fase compositiva, dalle carte poche appaiono le varianti e le modifiche fra i testi editi e quelli in abbozzo segno, questo, di una sicurezza e di una determinazione nuove nell'esperienza di scrittore di Caproni.

*Il franco cacciatore* esce nel giugno del 1982, quando il poeta ha settant'anni. Diverse delle poesie raccolte nel libro erano già apparse su rivista, altre furono composte appositamente. Lo stesso Caproni ricorda come nel lavorare alla sistemazione « non [...] in ordine cronologico di composizione, ma secondo un ordine logico » <sup>215</sup> si costruisce nella sua mente la struttura della raccolta che riconosce come i testi « hanno tutti una loro consequenzialità, tanto che formano una specie di poemetto unico » <sup>216</sup>. Al momento della scelta di un titolo per la nuova pubblicazione caproni si accosta all'opera di Carl Maria von Weber *Il franco cacciatore* e vi trova notevoli punti di contatto con i testi che sarebbero entrati nel suo nuovo libro. Nasce quindi l'idea di concepire una raccolta che riprenda la struttura operistica, in cui una certa teatralità possa

---

<sup>214</sup>Carlo Bo, in Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano, 1989, pag. 807.

<sup>215</sup>Luca Zuliani, «Apparato critico», in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., pag. 1573.

<sup>216</sup>Ibid., pag. 1573.

costruire una raccolta composta seguendo i canoni della composizione musicale dell'opera. L'opera individuata da Caproni come sottotesto a *Il franco cacciatore* presenta più di una affinità con immagini e ambientazioni care a Caproni, che si erano già mostrate nella sezione *Feuilleton* de *Il muro della terra*, ovvero l'atmosfera magica e fantastica ottocentesca di cui l'opera di Weber è un esempio calzante. La tematica della caccia e della preda, le ambientazioni nelle osterie e nelle foreste rappresentavano già, nella creatività di Caproni, gli spazi privilegiati in cui ambientare i suoi componimenti (basti pensare ai personaggi e agli oggetti de *Il congedo del viaggiatore cerimniosso & altre prosopopee*: il guardacaccia, la guida, la lanterna, l'osteria). Molto travagliato fu il lavoro di strutturazione della raccolta, sono presenti fra le carte dell'autore diverse ipotesi di indice e diverse testimonianze di rimaneggiamenti e ripensamenti rispetto all'ordine in cui presentare le sezioni interne alla raccolta, mentre abbastanza stabili sono la composizione interna alle singole sezione ed i titoli di queste. La scelta definitiva sull'ordine delle poesie avviene dopo la composizione della poesia *Antefatto* (28/10/81) che lega la raccolta all'opera weberiana in modo indissolubile, determinando le caratteristiche specifiche della sequenza dei testi ne *Il franco cacciatore*. Naturalmente i temi affrontati nella raccolta restano quelli che avevano già dominato *Il muro della terra*, anche se ora è più forte la volontà di trattarli con maggior disincanto ironico, esemplificato nel ricorso ai giochi di parole, al ribaltamento delle situazioni, al gioco di specchi fra i personaggi.

«Ogni sentenza può essere seguita dal suo rovescio, da aggiustamenti, obbiezioni, perfino sberleffi. Le diverse voci che interloquiscono mutano tono e timbro, si rispondono e si riecheggiano in indiretti dialoghi a distanza. Quanto più certa, icastica, definitiva sembra un'affermazione, tanto più viene subito dopo ribaltata, sagggiata nel duo logico contrario, o messa in dubbio, ridicolizzata nel distacco».<sup>217</sup>

Con questa modalità sempre più variegata di forme testuali, in cui l'ironia del

---

<sup>217</sup>Adele Dei, *Giorgio Caproni*, Mursia, Milano, 1992, pag. 193.

rispecchiamento e del distacco affrontano i nuclei tematici più significativi della riflessione di Caproni, si chiarisce sempre più la sensibilità con cui il poeta affronta la ricerca che, più delle altre, occupa la poetica di questo periodo maturo: la ricerca di Dio. Questa ricerca si dimostra sempre più investita di implicazioni rispetto a tutte le questioni che avevano agitato la sensibilità di Caproni: il lutto, la solitudine, l'orrore bellico, la percezione della condizione transitoria dell'esistenza umana. La presenza di una divinità disposta a fornire risposte a tutto il nucleo di sofferenza che il poeta esterna, risolverebbe l'ansia di approdare a consapevolezze rassicuranti e stabili rispetto alla debolezza della possibilità rappresentata dalla ragione. Luigi Surdich ha brillantemente notato come la ateologia caproniana sia definito attraverso un termine ambiguo «interpretabile come a-teologia, cioè mancanza di teologia [...], ma anche come ateo-logia»<sup>218</sup> ovvero ricerca atea. Per Caproni è impensabile l'esistenza di un Dio benevolo, è contemplata soltanto la consapevolezza di un Dio inesistente che, se c'è, non vive altri spazi, non costruisce altri mondi, perché è presente esclusivamente come assenza, come aspirazione, come vuoto incolmabile. Anche la preda di questa caccia alla trascendenza si risolve con il rovesciamento dell'esterno verso l'interno: il cacciatore è anche il cacciato, la preda è fuori, ma è anche dentro. Resiste, rispetto a Dio, la sua dicibilità: la caccia è anche motore della poesia e Dio diviene termine ricorrente nel testo caproniano, un termine con cui l'autore gioca, scomponendone la grafia, facendolo rimare con i referenti più improbabili, inserendolo in nessi paranomastici, facendolo rimare in molte occasioni con il pronome soggetto di prima persona. L'allegorica caccia ad un 'lui' che non c'è, si svolge in ambienti che il lettore di Caproni ha imparato da tempo a frequentare, sono i luoghi liminari, abitati dalle solitarie presenze che osservano il tempo, le persone e gli ambienti svanire.

«Tutti quei posti di una geografia di luoghi di passaggio e di zone di frontiera, senza però linee di demarcazione o segnali di dogana, dove trova ambientazione molta della più recente poesia di Caproni, nella

---

<sup>218</sup>Luigi Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit., pag. 107.

consapevolezza dell'assenza di precise linee di spartiacque, perché al vuoto segue altro vuoto, e dopo non c'è proprio nulla, nemmeno il 'nulla'». <sup>219</sup>

La forma epigrammatica, le poesie formate di un solo verso, le sentenze brucianti, le strofe denudate e disperse nella pagina sempre più bianca, sempre più vuota non possono far pensare ad un abbandono della fiducia verso la parola e la scrittura. Certo la riduzione e la brevità assoluta di molti dei componimenti presenta una intuizione della lingua pensata come fosse un colpo d'arma che, per colpire e segnare punti a proprio favore, deve necessariamente farsi rapida e inesorabile come la pallottola del cacciatore, ma questa sua natura è determinata dalla forma vuota e inconsistente che la realtà ha assunto, a cui la lingua deve adeguarsi. Ma la finalità della poesia resta, anche dopo la sua riduzione alla consistenza del lampo, quella di produrre il suo effetto, di creare le condizioni per allenare la coscienza e farla uscire dal rischio dell'annullamento. Il discorso ampio e argomentato e l'intenzione narrativa dei testi vengono smontati in particelle minime, in successioni di frasi nominali e, quando la sintassi tenta di arricchirsi e rendersi maggiormente complicata, lo fa attraverso la successione asindetica di brevi nuclei disarticolati, che trovano la propria possibilità di significare solo quando vengono inseriti nel più organico poema rappresentato dal libro nella sua interezza. I sintagmi nominali e le aggettivazioni si susseguono lasciando aperta la potenzialità semantica in una sorta di spazio assoluto, sciolto da ciò che potrebbe fornire loro significato, in cui al lettore è chiesto di colmare, attraverso il recupero di altri brani e altre brandelli di scrittura, il senso ricollocando quella lingua nella propria esperienza, nella propria percezione della realtà, perché è ormai negata qualsiasi condivisa definizione del reale. La solitudine dei personaggi e delle voci caproniane appare, quindi, resistente all'avanzata della vacua geografia che abitano, e la parola depositata nei testi rappresenta il segno della stoica, straziata allegria che giustifica, ancora, la scrittura in versi.

---

<sup>219</sup>Luigi Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit., pagg. 107-108

«Tempi duri quando un poeta, per evitare la sparizione, deve diventare *killer* o conficcare nel cuore di un chiasmo, che è pur sempre un segno di croce prima del silenzio, come il gesto del padre morente, il 'colpo fulminante' di un cacciatore molto più sfortunato che diabolico. E siamo ancora frastornati da quella magica conclusione quando ci accorgiamo che il duello, appena concluso, è destinato a ripetersi, infinite volte, sempre eguale e in quella martellante ribattuta, risiede il suo segreto storico e, purtroppo, anche metafisico.»<sup>220</sup>

Le forme de *Il franco cacciatore* sono riprese ne *Il Conte di Kevenhüller* uscito nel 1986 per Garzanti. Alcuni dei testi presenti in questa raccolta vengono composti già a partire dal 1984, visto che nel giugno del 1984 escono su 'Paragone' quattro poesie sotto il titolo *Versi dal Conte di Kevenhüller*.

«Il conte di Kevenhüller, che dà il titolo al libro pur non essendone il protagonista. È un personaggio realmente esistito, firmatario dell'avviso riprodotto in fac-simile [...], nel quale esorta la popolazione a una *generale caccia* contro una feroce *Bestia*. Non ho fatto particolari ricerche sulla figura di questo Conte, ma per primo è stato Giovanni Bonalumi, dell'università di Basilea, a ricordare recentemente ai distratti che il Parini scrisse la famosa ode Alla musa nella primavera del 1795, nove mesi dopo le nozze del Marchese Febo d'Adda con la contessina Kewenhüller [...]dirò che il conte di Kevenhüller è un titolo che mi è piaciuto per il suo sapore operettistico.»<sup>221</sup>

Da queste dichiarazioni dello stesso Caproni si comprende come la genesi della nuova raccolta abbia, rispetto alla precedente, due evidenti differenze, fra le tante similarità che le accomunano, la prima consiste nella nascita della raccolta secondo un preciso disegno preparatorio, la seconda che il tono che lega la raccolta si identifichi con l'operetta, più che col dramma romantico. Sarà

---

<sup>220</sup>Biancamaria Frabbotta, Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto, cit., pag. 128.

<sup>221</sup>Luca Zuliani, «Apparato critico», in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., pag. 1627.

opportuno concentrarsi su questi due elementi perché entrambi contribuiscono a fornire a questa raccolta una organicità ed una compiutezza più evidenti rispetto a *Il franco cacciatore*. Anche se l'ultima sezione *Altre cadenze*, è lo stesso Caproni a dichiararlo, non va letta come la terza parte della «operetta»<sup>222</sup> poiché «non ha più niente a che fare con il titolo, si tratta di un altro libro nel libro»,<sup>223</sup> e ripropone quel modo delle prime raccolte in cui era sempre presente una sezione conclusiva che deviava dalla struttura delle raccolte, le prime due sezioni *Il libretto* e *La musica* risultano quanto di più pensato e strutturato il poeta abbia mai dato alle stampe. Gli abbozzi nella loro versione più vicina a quella definitiva sono raccolti in un fascicolo in cui i fogli recanti le poesie sono mescolati in maniera casuale, ma «l'ordine è ancora ricostruibile in base alla numerazione in calce, ch'è univoca fino a pag. 97/98 che reca il titolo *Altre cadenze* e la nota 'Da qui la numerazione è tutta provvisoria'»<sup>224</sup>

L'attenzione ad ordinare secondo un criterio più rigoroso le poesie che compongono le prime due sezioni, il riferimento a queste sezioni come ad un 'operetta', cioè ad un unico testo unitario, e la scelta di intitolare le due sezioni come fossero le parti di un libretto d'opera sono indicazioni di una precisa coscienza sull'intento che la lettura avrebbe dovuto avere sui lettori. Rispetto alla stesura definitiva sono sette i componimenti mancanti nel fascicolo più antico, ma l'ordine non subisce alterazioni, semmai interpolazioni di testi più recenti. Un'altra informazione importante si ricava dalla scelta di Caproni di riferirsi alla sua nuova raccolta indicandola come 'operetta': quanto è stato già detto per il ruolo che gioca l'ironia ne *Il franco cacciatore*, andrà ulteriormente rilevato per quanto concerne questa raccolta, in cui il tema parodico e dissacrante è già presente in fase compositiva. L'ironia, anche in questo caso, non sarà da ricercare nei temi affrontati nel libro, dove si ritrovano le stesse suggestioni filosofiche e metafisiche della precedente, ma nell'intensificarsi del gioco linguistico, nel susseguirsi dei botte e risposte, nel tono sentenzioso che

---

<sup>222</sup>Ibid., pag. 1628.

<sup>223</sup>Ibid., pag. 1628.

<sup>224</sup>Ibid., pag. 1629.



lascia comunque spazio al gioco dei riflessi.

L'unità della raccolta è ulteriormente garantita dall'impianto allegorico che soggiace al tema della caccia alla Bestia. L'allegoria si dispiega infatti nei testi fornendo una sotterranea rete di senso che supporta la lettura e sorregge le inferenze del lettore. Rispetto all'uso pre-novecentesco dell'allegoria, il testo poetico contemporaneo, e quello caproniano ne è un esempio significativo, non sfrutta questa figura retorica secondo una modalità di riconduzione del senso ad un processo metaforico costitutivo dell'ispirazione poetica, che possa affiancare in parallelo più letture testuali che si convalidino a vicenda e i cui punti di contatto siano di soccorso vicendevole ai diversi piani di lettura. L'allegoria nell'uso contemporaneo è un fattore coesivo di un senso che è già frantumato e instabile, ha quindi il compito di selezionare dei campi di pertinenza per l'operazione ermeneutica, senza alcuna pretesa di esaustività; ciò è dimostrato dalla natura vaga e polisemica di cui è portatore il filtro allegorico stesso. Le aderenze semantiche pertengono alla lettura allegorica sono instabili, quanto instabile e bisognoso di cooperazione interpretativo è il significato stesso della singola parola, non è possibile richiedere al processo allegorico di costruire sentieri di senso che siano limpidamente riconoscibili, perché è la natura stessa della testualità che necessita di ipotesi interpretative mai definitivamente stabili. Non il significato dei termini posti in relazione dall'allegoria individuano il senso del componimento, ma il procedimento allegorico stesso, che si configura come contenitore della rete semantica che lo struttura.

In questa raccolta, la bestia e la caccia che le viene scatenata addosso, non hanno una determinazione univoca, assumono sfumature di significato anche nelle intenzioni di Caproni, che interrogato a riguardo non ha mai fornito una spiegazione univoca, la Bestia «non è Dio, o non soltanto Dio, [...]siamo anche noi stessi», «può essere presa a simbolo (o metafora) del Male, in tutte le sue molteplici forme», ma in alcuni testi senza essere la lingua stessa o la parola ('L'ora della Bestia...//Prima/di nominarla, spara!/Spara prima che sparisca/nel suo nome' in *L'ora*, 'La Bestia assassina.//La Bestia che nessuno mai vide.//[.]Io solo, con un nodo in gola,/sapevo. É dietro la Parola.' in *Io*

*solo*, 'L'ónoma non lascia orma./È pura grammatica./Bestia perciò senza forma./Imprendibilmente erratica.' in *L'ónoma*).

La caccia alla Bestia è multiforme ('Leone o Drago che sia' in *Corollario*, 'La bestia leoneggiante./Geheggiante' in *Lei*, 'La Bestia di tutte (forse)/la più vana' in *La più vana*) come multiforme è la propria identità franta in riflessi non delineati, non resta che compiere l'omicidio come atto di liberazione da un io dissolto e non più integro, poiché l'atto dell'omicidio nella sua drastica presa di coscienza riconosce l'impossibilità di una ricostruzione dell'esistenza.

## Riferimenti bibliografici

- Ludovico ARIOSTO, *Orlando Furioso*, Einaudi, Torino, 1996.
- Francis BACON, *Opere filosofiche*, Laterza, Bari, 1965.
- Daniele BARBIERI, *Nel corso del testo*, Bompiani, Milano, 2004.
- Robert-Alain de BEAUGRANDE e Wolfgang Ulrich DRESSLER, *Introduzione alla linguistica testuale*, Il Mulino, Bologna, 1984.
- Gian Luigi Beccaria, *Dizionario di Linguistica*, Einaudi, Torino, 1994.
- Emile BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano, 1971.
- Alberto BERTONI. *La poesia. Come si legge e come si scrive*, Il Mulino, Bologna, 2006.
- Federico BERTONI, *Il testo a quattro mani*, La Nuova Italia, Firenze, 1996.
- Gioio CAPRONI, *L'opera in versi*, Mondadori, Milano, 1998-
- ID., *Era così bello parlare*, Il Melangolo, Genova, 2004.
- ID., *Come un'allegoria*, Emiliano degli Orfini, Genova, 1936.
- ID., *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano, 1989.
- Stefano COLANGELO, *Come si legge una poesia*, Carocci, Roma, 2003.
- Maria-Elisabeth CONTE, *La linguistica testuale*, Feltrinelli, Milano, 1977.
- Adele DEI, *Giorgio Caproni*, Mursia. Milano, 1992.
- Giorgio DEVOTO – Stefano VERDINO (a cura di, «*Per Giorgio Caproni*», San Marco dei Giustiniani, Genova, 1997.
- Luca DONINELLI, *Mio Dio. Perché non existi?*, «Avvenire», 29 nov. 1984.
- Thomas Stearn ELIOT, *Reflections on "verse libre"*, in «New Stateman, VIII, 204, 3 marzo 1917.
- ID., *Opere*, Bompiani, Milano, 1992.
- Biancamaria FRABBOTTA, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Officina,

Roma, 1993.

Fabrizio FRASNEDI, Yahis MARTARI, Chiara PANZIERI (a cura di), *La lingua per un maestro*, Franco Angeli, 2005.

Bice Mortara GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 1988.

EAD., *Manuale di punteggiatura*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

Gérard GENETTE, *Figure. Retorica e strutturalismo*. Einaudi, Torino, 1969.

Antonio GIRARDI, *Cinque storie stilistiche*, Marietti, Genova, 1987.

Gruppo  $\mu$ , *Retorica generale*, Bompiani, Milano, 1976.

Ivan ILLICH, *Nella vigna del testo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1994.

Wolfgang ISER, *The act of reading*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1978.

ID., *How to do theory*, Blackwell, Malden, 2006, pag. 9.

Roman JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 2002.

Heinrich LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna, 1969.

Jurij LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1976.

Walter J. ONG, *Interfacce della parola*, Il Mulino, Bologna, 1989.

Marshall McLUHAN, *Galassia Gutenberg*, Armando, Roma, 1976.

ID., *Gli strumenti del comunicare*, Il saggiaiore, Milano, 1987.

Giovanni PASCOLI, *Poesie*, Mondadori, Milano, 1958.

Pier Paolo PASOLINI, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960.

Chaim PERELMAN-Lucie OLBRECHT TYTECA, *Trattato dell'argomentazione*, Einaudi, Torino, 1966.

Michele PRANDI, *Le regole e le scelte*, Utet, Novara, 2006.

Ezio RAIMONDI, *La retorica d'oggi*, Il Mulino, Bologna, 2002.

Ezio RAIMONDI – Andrea BATTISTINI, *Le figure della retorica*, Einaudi, Torino, 1984.

Mario RAMOUS, *La metrica*, Garzanti, Milano, 1984.

Paul RENACCI, «L'arte barocca», in *Storia d'Italia Einaudi*, Einaudi, Torino, 1974.

Paul RICOEUR, *La métaphore vive*, Édition du soleil, Paris, 1975.

Aldo SANTINI (a cura di), *Livorno è nostalgia di luce e fantasia*, in «Il Tirreno», 2 ottobre 1985.

Sorin STATI, *Il dialogo*, Liguori editore, Napoli, 1982.

Torquato TASSO, *Gerusalemme liberata*, Hoepli, Milano, 1987.

Tzvetan TODOROV, *Teorie del simbolo*, Garzanti, Milano, 1984.

ID., *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, 1968.

George STEINER, "Critic"/"Reader", in «New Literary History», The university of Virginia press, 1979

ID., *Vere presenze*, Garzanti, Milano, 1989.

Luigi SURDICH, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Costa&Nolan, Genova, 1990.